LITERARIA



Gerard Manley

Hopkins

PROSA COMPLETA

Gerard M. Hopkins

PROSA COMPLETA

GERARD MANLEY HOPKINS

Edición, prólogo, traducción y notas de Gabriel Insausti



Fotocomposición: Encuentro-Madrid
ISBN epub: 978-84-9055-888-1
Depósito Legal: M-3001-2019
Printed in Spain

Para cualquier información sobre las obras publicadas o en programa y para propuestas de nuevas publicaciones, dirigirse a:

Redacción de Ediciones Encuentro
Conde de Aranda, 20, Bajo B - 28001 Madrid - Tel. 915322607
www.edicionesencuentro.com

Este libro ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura y Deporte


GOBIERNO
DE ESPAÑA
MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE


LEER=



Niña (probablemente 1864)

PRÓLOGO LA SED DE GERARD MANLEY HOPKINS

Un victoriano atípico

Todavía en 1945 Arthur Mizener se sentía obligado, tras prolijas explicaciones, a dejar claro que el pensamiento de Gerard Manley Hopkins (1844-1889) era «el del típico inglés del siglo XIX». En la misma fecha, F. R. Leavis insistía en especificar que se trataba de «un victoriano, en muchos aspectos un victoriano obvio». Y cuarenta años más tarde Harold Bloom adelantaba, en la primera fase de su introducción a un volumen de estudios sobre Hopkins, que este ha sido «el más malinterpretado por los críticos modernos de entre todos los poetas victorianos». Para quien se asome por primera vez a la persona y la obra de nuestro autor esta obsesión por las etiquetas se antojará una desconcertante perogrullada: ¿qué otra cosa sino un victoriano, un autor decimonónico, podría ser un poeta nacido más de una década después de ocupar el trono la reina Victoria y muerto más de una década antes de abandonarlo? Desde el punto de vista puramente cronológico, la biografía de Hopkins quedaría nítidamente encerrada dentro de los límites del victorianismo más rotundo y nos induciría a evocar un imaginario de paisajes fabriles, *colleges* meditabundos, severidad anglicana y horizontes imperiales. El mundo de Charles Dickens, George Eliot y Anthony Trollope.

La explicación de este malentendido se encuentra en la insólita historia de la obra de Hopkins y en su fortuna a lo largo de la primera mitad del siglo XX: el poeta murió antes de cumplir los cuarenta y cinco años,

prácticamente inédito, con el único reconocimiento de los poemas juveniles que le habían hecho merecedor de algún premio, durante sus días de escolar; solo en 1918, tres décadas más tarde, su amigo Robert Bridges, poeta laureado de Inglaterra, se decidió a publicar los poemas que en vida de aquel poeta había ido recopilando en una carpeta; y el escaso entusiasmo del editor casi encontró un refrendo en el pobre eco que recibió el libro en primera instancia, pues costó diez años vender los 750 ejemplares de la edición. Y, sin embargo, para cuando estalló la Segunda Guerra Mundial Hopkins era una de las referencias más destacadas para todo lector de poesía inglesa: entre los pocos que habían sabido apreciarlo estaban representantes importantes del *New Criticism* como William Empson y I. A. Richards, además de los poderosos F. R. Leavis, el director de *Scrutiny*, y T. S. Eliot, la figura más descollante del Londres literario emergido tras la Gran Guerra. A partir de ahí el consenso era unánime, y desde frentes muy plurales: Eliot arrastraría a los escritores de Bloomsbury en su admiración por Hopkins; los lectores y estudiosos católicos descubrirían en los versos de aquel oscuro jesuita un modo de reconciliar su religiosidad y su tradición literaria; y varios de los jóvenes poetas de la nueva generación de los treinta, como Auden y Cecil Day Lewis, coincidían con sus mayores en apreciar a Hopkins por encima de cualquier contemporáneo suyo y lo situaban, junto con Owen y el propio Eliot, en la tríada de los autores más válidos del idioma para quienes empezaban a empuñar la pluma. «Se le percibe como un contemporáneo», afirmaba Leavis en *New Bearings in English Poetry* (1932), «y es probable que sea en el futuro el único victoriano influyente». Hopkins constituiría así un ejemplo eminente del «síndrome de Van Gogh», el artista absolutamente ignorado en vida que, no obstante, concita póstumamente una aprobación unánime.

Que esta aprobación llegase en la década de los veinte y que por un momento Hopkins se convirtiera en un héroe del modernismo (y que, en consecuencia, sea preciso recordar que se trata de un autor victoriano) es cosa que se explica con facilidad desde sus versos: llena de efectos fónicos, de anástrofes y de adjetivos compuestos y ritmada en muchos casos de un modo experimental y anómalo, la poesía de Hopkins en algunos momentos hace pensar en fuentes medievales como *Sir Gawain and the Green Knight* o *Beowulf*. Sus versos delatan a menudo la voluntad de ejercer sobre el

lenguaje llano del enunciado común una violencia a la que los poetas del *modernism* serían especialmente sensibles; sus construcciones preferentemente asindéticas, refractarias a la subordinación, caminarían de la mano de la inclinación vanguardista por reducir o suprimir los nexos y el hierro de la gramática en general; su vivísimo interés por la musicalidad adelantaba la conciencia de los simbolistas de que la poesía debía constituir *de la musique* antes que otra cosa; y su acendrada conciencia lingüística contemplaba la palabra como objeto (cuya concreción y viveza, eso sí, debía propiciar un eco de la concreción y la viveza de la experiencia sensible), en una «desautomatización» del lenguaje que casi sugiere un formalismo *avant la lettre*. El propio Hopkins reconocía en una de sus cartas a Bridges que el peligro de esta decantada opción poética era la «extrañeza», un alejamiento excesivo de la norma lingüística. Como ha señalado Isobel Armstrong (1993, 430), nuestro poeta lleva al idioma al límite de la legibilidad, a lo grotesco incluso. Y esta tentativa estaba llamada a constituir un espejo en el que los poetas de los años veinte y treinta intentarían reconocer su propio rostro.

Y, sin embargo, esta «rareza» formaba parte del paisaje victoriano, solo que desde una posición excéntrica. La dicción de Hopkins, por ejemplo, es marcadamente anglosajona y exhibe una clara preferencia del vocablo de origen germánico sobre el sinónimo romance, con lo que se alejaría de la norma más frecuente desde siglos atrás y acendrada por los poetas augustos; pero, como ha estudiado James Milroy (1986, 82), esta decantación de Hopkins guarda relación con el creciente interés por las variedades dialectales característico de la época, del que el lector encontrará abundantes testimonios en los diarios y cartas de este volumen, y con un purismo germánico ya iniciado por Cobbett, Hazlitt y Thomas de Quincey. [1] Otro tanto puede decirse de la «densidad» formal de la poesía de Hopkins, tan ajena a la llaneza del *blank verse* de Wordsworth que ocupaba el centro del sistema de la poesía victoriana: la realidad era que, junto con esa centralidad inamovible, existía un creciente aprecio por poetas como Keats, cuyo temperamento «objetivo» y «sensual» estaría continuando el propio Hopkins; y el énfasis en la musicalidad, además de propiciado por las aficiones de la familia Hopkins y del propio poeta, supondría por un lado un recordatorio de la verdadera naturaleza de la poesía, a menudo

olvidada en aras de una aproximación más «semántica», hija del didactismo dieciochesco o del moralismo decimonónico, pero por otro lado vendría refrendado por la idea de Walter Pater de que todas las artes convergen en la música. Hopkins, sí, era un victoriano anómalo, pero uno cuya anomalía solo se comprende a la luz del propio victorianismo, de sus símbolos, temas y conflictos.

Las vicisitudes de la prosa

No extraña pues que solo a finales de la década de 1930 surgiese el interés por editar la prosa de Hopkins. Una historia, de nuevo, rocambolesca: a la muerte del poeta sus papeles habían quedado en su habitación de St Stephen's Green, en Dublín; pese a que el difunto había dispuesto algunas instrucciones referentes a algunos libros y documentos que tenía en préstamo, sus compañeros de residencia no sabían qué hacer con aquel material, de modo que celebraron que Bridges —corresponsal de Hopkins durante más de veinte años y su único lector en la práctica— se pusiese en contacto con ellos y le hicieron llegar varios manuscritos. Medio siglo más tarde, en 1952, murió a la edad de 97 años Lionel, último hermano del poeta que quedaba vivo, y Humphry House —quien había editado en 1937 una selección de escritos de Hopkins que incluía sus ensayos como estudiante en Oxford, junto con diarios, cartas y sermones— encontró en la casa familiar setenta nuevas cartas, notas escritas durante algunos retiros espirituales, dibujos y composiciones musicales y gran cantidad de material de la familia (fotografías, recortes de diverso género, cartas, etc.). Entre esos documentos había cartas de Bridges a la madre del poeta y a su hermana Kate que sugieren que el poeta laureado requirió de la familia una suerte de reconocimiento como albacea literario de su amigo y que quemó con su permiso los papeles carentes de interés.[2]

En realidad el propio Hopkins no solo destruyó cuantos poemas había escrito antes de ingresar en la Compañía, como se comprueba en este volumen, sino además muchos de sus cuadernos y cartas. En una carta de 1885 a su amigo A. W. M. Baillie, por ejemplo, le comenta que acaba de hacer una limpia en la que se ha desprendido de escritos que guardaba

desde el colegio. Cuando en 1909 el padre Keating se interesó por esta documentación, desde Dublín se le respondió que tenían la impresión de que Hopkins había destruido muchos manuscritos. Y sus propias hermanas quemaron a su muerte un diario sobre cuya cubierta había escrito el poeta «No leer, por favor». Mientras tanto muchos papeles que habían permanecido en Dublín pasaron a manos del padre Henry Browne, sucesor de Hopkins en la cátedra de griego, y otros permanecieron en el escritorio del poeta sin ninguna supervisión ni cuidado, de tal modo que cualquiera que se interesase por algún escrito podía tomarlo en préstamo y no devolverlo jamás, como a menudo sucedía. Lo que nos ha llegado, en consecuencia, constituye los restos de un naufragio sucesivo.

Keating, no obstante, logró reunir lo suficiente como para publicar tres artículos con el título de «Impresiones del padre Gerard Hopkins» en el *Month*, la revista de los jesuitas ingleses. Se le suministró nuevo material desde Dublín y el conjunto pasó a formar la colección que se conserva en Campion Hall, Oxford. Esta colección recibió muy pronto el añadido del material encontrado en casa de Lionel y de tres cuadernos más con diarios de Hopkins descubiertos por el jesuita Bischoff en Farm Street, la iglesia y residencia de la Compañía en Londres. Con toda esta documentación en sus manos, Humphry House acometió la tarea de una edición más completa a principios de la década de los cincuenta pero murió en 1955, sin editar sus nuevos hallazgos, y la tarea fue retomada por Graham Storey, que preparó la edición de la Oxford University Press de 1959.

El resultado es que los diarios sirven para averiguar sobre la vida de Hopkins muchas cosas que no nos cuentan sus cartas, escasas o muy breves durante sus primeros años de sacerdocio; para comprender su reflexión sobre prosodia y métrica durante los siete años de silencio que se impuso, entre la quema de sus poemas juveniles y la escritura de «The Wreck of the *Deutschland*»; y para asomarnos a su propia espiritualidad y al ejercicio de su ministerio —temas sobre los que sus observaciones son muy parcas en el epistolario y llamativamente sintéticas en los cuadernos— gracias a los sermones. Quien abra este volumen encontrará no solo al poeta sino al hombre, y con él sus disquisiciones sobre etimología, su juvenil tentativa teatral titulada *Floris in Italy*, sus descripciones de arquitectura y de la naturaleza, sus relatos de viajes por Alemania y Suiza, sus esfuerzos en la

composición musical, sus vivencias y traslados en las tareas de enseñanza que desempeñó en la Compañía, e incluso sus opiniones sobre la sociedad moderna, el capitalismo industrial o el conflicto irlandés. También un atisbo de su sentido del humor y su afición al folclore y a las historias de fantasmas, su oído para las variedades dialectales del idioma y su interés por los fenómenos meteorológicos. Y, por supuesto, los ensayos oxonienses en su totalidad, junto con gran parte de sus diarios y sus cartas, exponen las ideas estéticas de Hopkins y en particular sus indagaciones sobre métrica y prosodia, además de una serie de juicios críticos sobre la poesía inglesa de su siglo.

¿Y la religión?, cabría preguntarse. ¿Y la piedad y el ascetismo de Hopkins? ¿Y su drama personal? Al fin y al cabo se trataba de un converso al catolicismo que había llegado a entregar su vida a la Iglesia. Sin embargo, el drama de Hopkins —sin el que no se comprende su obra y su persona en su verdadero alcance— apenas ocupa unas pocas frases sueltas, muy breves, en sus diarios: un apunte sobre su decisión de hacerse católico, otro sobre sus dudas entre la orden benedictina y la jesuítica… Resulta llamativo —aunque tal vez congruente con el temperamento de un poeta «objetivo»— que estos apuntes, tan lacónicos, aparezcan entre largas descripciones de nubes o de árboles en flor a un lado del camino. El amor a la belleza podía ser una forma de olvido de sí. Solo algunas cartas permiten entrever el conflicto personal de Hopkins, y en ellas se pone de manifiesto la firmeza de su vocación, a la par que el cansancio por las agotadoras tareas que la vida cotidiana le imponía.

A la sombra de Ruskin

En cualquier caso, el retrato que se obtiene de este conjunto de pinceladas confirma en efecto el victorianismo de Hopkins. Ahora bien, como ha denunciado Jerome Hamilton Buckley (1981, 2), en realidad con el término «victorianismo» nos referimos a menudo a una cosa y la contraria: una época caracterizada por un moralismo severo, pero también por un declarado esteticismo; por una inquietud nacionalista insular, pero también por un ansia imperialista; por un realismo prosaico, pero también por una

afición escapista; por un aferramiento a la tradición, pero también por una tendencia iconoclasta; por un materialismo rampante, pero también por una honda inquietud espiritual. Más que una posición estable, el *Zeitgeist* victoriano sugiere un dinamismo constante, producto de una dialéctica entre extremos opuestos. La condición de «victoriano» no supone una respuesta sino más bien una serie de preguntas, determinadas por la llegada de la revolución industrial, el desarrollo de las grandes ciudades, la paralela subsistencia de un mundo de elitismo y sofisticación, el cuestionamiento del orden colonial, la difusión del liberalismo religioso, la aparición de la figura profética del escritor, la novela de tema social, etc.

En ese sentido el victorianismo de Hopkins es abrumador, basta con enumerar los temas y las referencias más visibles que enhebran sus diarios y sus cartas: sus reflexiones sobre poesía parten de una situación en la que Wordsworth, ya muy lejos de sus años más inspirados, había muerto como poeta laureado y campeón del anglicanismo, y en la que se percibía su obra como norma en lo que se refiere a dicción y tono; sus disquisiciones sobre sus contemporáneos señalan a Tennyson como el continuador más visible y eminente de esta norma, erigida en un justo medio del decoro victoriano; sus alusiones a Kant y Hegel solo eran posibles tras el profundo impacto que el idealismo alemán había producido en autores como Coleridge y Carlyle; su referencia velada al *Laokoon* de Lessing no podía obviar lo decisivas que las ideas del erudito alemán habían sido para autores como Arnold; sus citas de Shelley permiten entrever un momento en el que sus ideas políticas o sus especulaciones metafísicas se habrían ahogado con el poeta y de su obra solo sobrevivían un puñado de piezas breves en las que se apreciaba ante todo la nobleza del tono y la musicalidad; su admiración por Keats forma parte de la oleada de creciente prestigio del poeta de *Endymion* entre los críticos victorianos, a los que su amigo Leigh Hunt habría entregado la antorcha tras su tardía muerte; sus constantes menciones de Morris, Millais, Rossetti y Burne-Jones confirman el vocabulario estético de una época en la que el prerrafaelismo se había consolidado como una escuela pictórica prestigiosa; sus ideas sobre lo pintoresco delatan la difusión de los ensayos de Richard Payne Knight y William Gilpin sobre esta categoría estética; su denuesto de las poses provocativas de Swinburne y de las formas estróficas alambicadas de Garnett, así como su cercanía a

Coventry Patmore o sus discusiones con Bridges, permiten comprender su actitud y su situación dentro de la literatura victoriana; y sus observaciones sobre el verso libre de Whitman delatan su búsqueda de una nueva música para sus propios poemas, que ha de entenderse dentro de una crisis que no solo afectaba al verso inglés. De hecho, Hopkins poseía un conocimiento de primera mano de muchas de estas realidades y estas personas: compartía con Keats su geografía infantil, su hogar familiar, sus recuerdos de Hampstead; era amigo íntimo de un nieto de Coleridge, con quien había coincidido en la escuela, y de un sobrino nieto del poeta que como él se hizo jesuita; en Oxford había tratado a Liddon y admirado a Pusey y había tenido como tutor a Walter Pater; había sido recibido en la Iglesia católica por el cardenal Newman; había conocido a Christina Rosseti y tal vez a John Everett Millais y a John Ruskin; había escuchado a Arnold en Oxford… Pese a su retiro y su soledad, la obra y la persona de Hopkins son incomprensibles sin ese tejido de relaciones, destinos personales e ideas que conocemos como la época victoriana.

Un modo de precisar el atípico lugar que ocupa Hopkins en ese tejido es tirar del hilo de una de sus constantes más visibles en sus prosas: sus descripciones y sus dibujos. «El peor fallo que una obra puede tener», le escribiría a su amigo Bridges a la hora de criticar su *Ulysses*, «es falta de realidad». Y si algo sugieren sus diarios, junto con los esbozos que a menudo acompañan las anotaciones, es una insaciable avidez de realidad que se demuestra en las pormenorizadas descripciones de las formas que bosquejan unas ramas, de las ondulaciones de unas colinas, de las nervaduras y los arcos de un templo gótico, del perfil de una rocosa cumbre, del apiñado caserío de una aldea suiza… Sus preferencias metafísicas le llevaban a despreciar la «sofística» de un Hegel en cuyo pensamiento solo encontraba «la destrucción de toda objetividad», y en el contexto de las tensiones teológicas y estéticas a las que estaba sometido Hopkins esta metafísica de la presencia, venía cargada de sentido.

Así, el lenguaje se convirtió en manos del poeta en un instrumento que era preciso afinar para registrar con él, antes que nada, la realidad física y sus infinitos accidentes. Un lenguaje capaz de exquisitas precisiones, de comparaciones insólitas, de modulaciones sutiles con las que apropiarse del mundo. «Pretendía que su poesía», señaló Josephine Miles (1945, 55),

«capturase y transmitiese con viveza lo que el ojo veía». Y otro tanto cabe decir de gran parte de su prosa: el verbo debía permanecer fiel a la mirada, ese era el primer requisito. Los dibujos constituirían pues una extensión de este ejercicio de adhesión a las cosas, a menudo un trabajo preparatorio que más tarde se aprovecharía para las imágenes de un poema. No extraña que, cuando en una carta de diciembre de 1884 Hopkins comenta a su hermana que un sacerdote francés ha mostrado interés por sus dibujos, el poeta experimente al mismo tiempo un espaldarazo para continuar su tarea de observación y cierta melancolía por un modo de mirar el mundo del que le apartan sus exigentes obligaciones.

Esta afición a las artes plásticas —manifiesta no solo en los dibujos del propio Hopkins, sino también en sus referencias a las visitas a museos y exposiciones y en las alusiones a los artistas— merece un doble comentario. Por un lado, el cultivo del dibujo y la pintura eran, una vez más, una costumbre muy extendida entre las familias victorianas que gozasen de buena posición económica y que, en ocasiones, podían permitirse unas clases particulares o enviar a sus hijos a una escuela de dibujo. En el caso de Hopkins, esta afición formaba parte de las costumbres familiares y de su mundo hasta un grado extremo. En primer lugar, su padre, Manley Hopkins, hacía dibujos a tinta, a veces para ilustrar sus propios cuentos, y llegó a publicar viñetas, poemas y artículos en *All the Year Round*, periódico que dirigía Dickens, y en *Once a Week*, donde publicarían también sus ilustraciones Millais y Frederick Walker, que se cuentan entre los artistas favoritos de nuestro poeta; en sus diarios de viaje Manley escribía minuciosas descripciones de elementos paisajísticos o arquitectónicos, llenas de símiles y comparaciones, en un adelanto de lo que serían los diarios del propio Gerard (y del trabajo de su hermano Arthur, que llegó a ser ilustrador del *Punch*). Además, el poeta recibió clases de dibujo de su tía Annie, hermana soltera de Manley que vivía con la familia, hasta su muerte en 1856. La apacible infancia de Hopkins estaba presidida, entre otras cosas, por esta pasión por el dibujo y la pintura, y si se amplía el círculo más allá de sus padres y hermanos el resultado es abrumador: su padrino Edward Martin Hopkins era acuarelista, como lo era la esposa de este, Frances Anne Beechey, reconocida artista que expuso en la Real Academia en 1874 y 1886, en exposiciones que Gerard visitó; su tía Maria, hermana

de su madre, estaba casada con George Giberne, prestigioso acuarelista, fascinado en especial por los paisajes con nubes, que expuso en varias ocasiones en la Sociedad Fotográfica (nuestro poeta vio trabajar a ambos en Hampstead, aunque el estilo de Maria y de George era más esbozado y menos atento al detalle que el de sus dibujos). Por fin, estaban la hermana de George, Maria Rosina, aficionada al dibujo y la pintura y devota de Newman, que terminaría sus días como monja en Roma; otra hermana de la madre de Hopkins, Matilda, artista aficionada; un hermano, Edward, que dejó la abogacía por los pinceles; y Richard James Lane, tío abuelo de Hopkins, que era grabador y miembro de la Real Academia (y que tenía en casa varios Gainsboroughs y recibía a menudo la visita de Millais). Cuando en una carta a Coventry Patmore se permite Hopkins recomendarle que lleve a su hija a una escuela de pintura para aprender cabalmente algunas técnicas pictóricas se percibe su absoluta familiaridad con este mundo.

Por otro lado, esta afición al dibujo y este paralelo desarrollo del lenguaje como herramienta para la descripción delatan una fuente decisiva: John Ruskin. Las primeras tentativas de Hopkins datan de 1853, cuando el poeta regaló a su tía Annie una caja que aún se conserva, llena de dibujos; y para 1862 —como ha señalado Catherine Phillips (2007, 43)— se observa que su trazo era seguro, su composición equilibrada y su perspectiva correcta. Pese a su tío abuelo, que discrepaba del crítico oxoniense, es muy posible que tras la muerte de su tía Annie el poeta se ayudase en su aprendizaje de *Elements of Drawing*(1862), de Ruskin: de hecho, el poeta contaba entonces trece años, es decir, exactamente la edad que el autor aconsejaba para iniciarse en el dibujo con su libro; y, como ha señalado Norman White (1975), es posible comparar estos dibujos juveniles con piezas de Millais y del propio Ruskin; además, varios trabajos de 1862 parecen sugerir que el joven Hopkins siguió los ejercicios propuestos en *Elements*. Cuando en *The Art of England* (1883) el crítico arrojaba como elogio máximo a un cuadro de Rossetti su «veracidad material» o establecía que en un cuadro prerrafaelita los personajes eran «auténticas personas en un mundo sólido», adelantaba esa sed de realidad y de inmediación que constituye la raíz del temperamento de Hopkins.

En cualquier caso, lo que aquí viene a cuento es que en sus *Elements* Ruskin criticaba la enseñanza del dibujo vigente, llena de trucos y

efectismos, y recomendaba el dibujo *como ejercicio de observación*. «Prefiero enseñar dibujo para que los alumnos amen la naturaleza», reza una de sus frases más célebres, «que enseñar a mirar la naturaleza para que aprendan dibujo». Y aquel parece haber sido exactamente el itinerario de Hopkins: algunas observaciones saltan de su diario a sus dibujos y de ahí a sus poemas, y si algo testimonia su prosa es el esfuerzo por acompañar un mundo de formas concretas y cambiantes, en una particularidad y una atención al detalle gemelas de las de la prosa que Ruskin había exhibido en *Modern Painters* (1849) o *The Seven Lamps of Architecture* (1849). En particular, en sus descripciones de los edificios medievales como la abadía de Whitby o del paisaje suizo —un tópico desde Wordsworth, Coleridge, Byron y Shelley, enormemente divulgado por la pintura de Turner— es fácil reconocer la huella de Ruskin. Además, tras el magisterio de algunos de los profesores que tuvo Hopkins en Oxford —sobre todo, Benjamin Jowett y Walter Pater— se escondía el influjo de aquel severo crítico para quien, como ha observado con perspicacia Alison G. Sulloway (1972), la incapacidad para la belleza suponía el signo de una sociedad enferma, en una actitud muy cercana a la de nuestro poeta.[3] En cuanto a las predilecciones del autor de *The Stones of Venice* (1853), su encendida defensa de los prerrafaelitas solo podía verse secundada por la sensibilidad de Hopkins, mientras que sus inicios como campeón de Constable y, sobre todo, de Turner, adelantaban el naturalismo y el paisajismo que ocupa tantas páginas de los diarios que incluye este volumen. Los cuadernos y dibujos de Hopkins fueron pues, como ha observado Phillip A. Ballinger (2000, 70), una guía en la travesía del desierto que media entre el esteta de Oxford y el poeta que retomó el verso años más tarde: el testimonio de una maduración, en un ejercicio ruskiniano de adiestramiento de los sentidos que perseguía tanto la objetividad como la empatía, y sin el que su poesía no habría sido posible.

Conviene precisar que cuando más cercana pudo sentir Hopkins la influencia de Ruskin —es decir, durante sus años como estudiante en Oxford—, el crítico estaba aún lejos de sus accesos de locura y sus abatimientos; que apenas había comenzado a virar de su exclusiva dedicación a la crítica de arte hacia sus inquietudes como reformador social, con la publicación de *Fors Clavigera*; que, al verse superado en edad solo

por Carlyle entre los grandes moralistas victorianos, constituía para la generación de Hopkins una presencia insoslayable; y que con su religiosidad inquieta y ambigua —de su educación evangélica a un «catolicismo sin Iglesia», pasando por la «religión de la humanidad» de resabios deístas y filantrópicos— planteaba en este terreno menos reparos que un Arnold, un Carlyle o un Morris. Ruskin, ciertamente, decía haber experimentado una «crisis de fe» en 1858, pero la religión siguió siendo importante para él y en *Modern Painters* afirmaba aún que el fin del hombre era «atestiguar la gloria de Dios», en una propuesta muy cercana a la que Hopkins haría suya.[4] Es decir, que Ruskin podía suponer una referencia en cuestiones que rebasaban el ámbito del arte.

Algo parecido cabe entrever en las cartas de Hopkins a Bridges de 1871: en ellas se alaba al «artesano inteligente», en una referencia velada a la entusiasta vindicación de la dignidad del trabajo manual que Carlyle había enarbolado en *Past and Present* (1843) y a las ideas de Ruskin y Morris sobre la continuidad entre artesano y artista, que darían lugar al movimiento Arts & Crafts; además declaraba tener en mente «el futuro comunista» y esperar «la revolución», e incluso afirmaba ser él mismo un comunista «a su modo», en un posicionamiento que se acercaba inopinadamente a las tesis de Carlyle y Morris (si bien el propio Hopkins advertía que los recientes acontecimientos de la Comuna, en los que varios jesuitas habían sido asesinados, no le permitían adherirse por completo a ese credo).

Es obvio que con esta declaración Hopkins no pretendía sumarse a ninguna facción política, en los términos que la palabra «comunista» comportaba en aquel Londres victoriano en el que Marx y Engels desarrollaban el grueso de su pensamiento. Sin embargo, para precisar el significado de este tipo de pronunciamientos conviene recordar que para 1850 la doctrina del *laissez faire* se había convertido en el cimiento de la vida inglesa: de los gobiernos se esperaba antes que nada que protegiesen el derecho a la propiedad, el principio de «mayor felicidad para el mayor número» apaciguaba toda objeción que pudiera oponerse al modelo y la incorporación de amplios sectores de las clases medias a los privilegios hasta entonces reservados a unos pocos había consolidado aquel orden económico. Sus desventajas, no obstante, eran nítidas para quien quisiese

verlas: la Ley de Pobres, que pretendía obligar a quienes quisiesen acogerse a la beneficencia a residir en una *workhouse*, tenía como propósito declarado aligerar esta carga de los hombros de las arcas públicas; y la literatura sobre la ironía cíclica que contenía a menudo la idea victoriana de la caridad —el reparto de las migajas resultantes de la explotación entre los perjudicados directamente por ella— es abundante. El resultado, en una variante más de la ética de la apariencia y el simulacro que cifraba la norma de hipocresía, era aquel ciudadano que, como denunciaba Tennyson en «Sea Dreams», «nunca menciona a Dios salvo en su beneficio, / y por eso nunca toma su útil nombre en vano» (1994, 550). La crítica a este sistema social y económico en boca de cristianos evangélicos como Ruskin, o de cristianos socialistas como F. D. Maurice, o de anglocatólicos como Pusey, no era una novedad a las alturas de 1870.[5]

Así, no extraña tanto que Hopkins exponga una crítica sumaria de esa «civilización» inglesa —la suma de industrialismo y colonialismo— que tenía su centro en el desigual reparto de la riqueza y que constituía el punto de partida de la contestación de este puñado de escritores ante el benthamismo, el liberalismo económico de Smith y Ricardo y la organización del trabajo tal y como se daba en la era victoriana. Con sus palabras el poeta no se aproximaba tanto a ninguna ortodoxia ideológica como a la actitud de protesta e indignación de los mencionados Carlyle, Morris y Ruskin. Si en *Unto This Last*(1860), su libro de contenido más político, Ruskin se negaba a conceder todo estatuto científico a la economía y criticaba su deshumanización[6], las cartas de Hopkins siguen muy de cerca estos términos. Era pues comprensible, pese a su educación elitista y su origen burgués, que un joven jesuita declarase su admiración por los hombres «auténticos», esto es, los escritores proféticos y moralistas de la era victoriana: su experiencia en los barrios más populosos de Glasgow y Liverpool le había permitido asomarse a realidades sociales muy alejadas del plácido Hampstead de su infancia o de los delicados *quadranglesoxonienses*, y el resultado era una conciencia social y un juicio severísimo sobre su tiempo. Si críticos como Coulthard, Carroll o Fletcher Hammerton lamentaban que el sacerdocio de Hopkins hubiese estragado en él al poeta, otros, como John Bailey (1991), afirman lo contrario: sin su conversión y su ingreso en la Compañía nunca habría escrito la obra que

ante sí tiene hoy el lector. En cualquier caso, los versos están ahí y son los que son. Y también las prosas: sus ensayos, diarios, cartas y sermones dan fe de esta maduración, en un testimonio impagable.

De la edición y la traducción

He cotejado para esta edición la de Catherine Phillips (*The Major Works*, Oxford University Press, 2002), la de W. H. Gardner (*Gerard Manley Hopkins: A Selection of His Poems and Prose*, Penguin, 1953) y, sobre todo, la de Humphry House y Graham Storey (*The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, Oxford University Press, 1959). La prosa de Hopkins, especialmente sus diarios, da lugar a numerosas dificultades que tienen que ver mayormente con su carácter minucioso y preciso y que espero haber resuelto para agrado del lector. Hay dos, sin embargo, que a duras penas permiten llegar a un resultado feliz: los términos *inscape* e *instress*, acuñaciones del poeta, como ya se ha advertido, que he optado por traducir como «forma singular» o «forma particular» en el primer caso y «percepción» en el segundo.

Y una última advertencia: casi la totalidad de los papeles póstumos de Hopkins es de naturaleza puramente privada, por lo que a la hora de editarlos el propósito documental siempre juega un papel relevante. Por ello, Humphrey House y Graham Storey no dudaron en incluir en su obra varias anotaciones de los diarios juveniles muy esquemáticas, así como algunos ensayos de la etapa de Oxford de escaso interés para dar a conocer el «todo Hopkins» al lector y al investigador anglosajones. Se ha decidido prescindir de esos textos en la presente edición haciendo prevalecer el criterio de legibilidad para el lector español sobre la exhaustividad.

BIBLIOGRAFÍA

Armstrong, Isobel. *Victorian Poetry*. Londres: Routledge, 1993.

Arnold, Matthew. *Literature and Dogma*. Londres: Thomas, Nelson & Sons, 1873.

Bailey, John. «Pork Chops». *London Review of Books*, vol. 13. Nº 8, abril 1991. 3-5.

Bloom, Harold. «Introduction». *Modern Critical Views: Gerard Manley Hopkins*. Nueva York: Chelsea, 1986. 1-4.

Carroll, Martin C. «Gerard Marley Hopkins and the Society of Jesus». *Immortal Diamond: Studies in Gerard Marley Hopkins*. Ed. Norman Weyand. Nueva York: Octagon, 1969. 3-50.

Coulthard, A. R. «Gerard Marley Hopkins: Priest versus poet». *The Victorian Newsletter* 88, 1995. 35-36.

Fletcher, John Gould. «Gerard Marley Hopkins: Priest or Poet?». *American Review* 6, 1936. 3331-346.

Hammerton, H. J. «The Two Vocations of Gerard Manley Hopkins». *Theology* 87, 1984. 186-89.

Leavis, F. R. *New Bearings in English Poetry*. Londres: Chatto & Windus, 1961.

—. «Metaphysical Isolation». *The Makers of Modern Literature: Gerard Marley Hopkins*. Norfolk, Connecticut: New Directions, 1945. 115-134.

Miles, Josephine. «The Sweet and Lovely Language». *The Makers of Modern Literature: Gerard Marley Hopkins*. Norfolk, Connecticut: New Directions, 1945. 55-71.

Milroy, James. «'The Weeds and the Wilderness': Local Dialect and Germanic Purism». *Modern Critical Views: Gerard Manley Hopkins*. Nueva York: Chelsea, 1986. 77-102.

Phillips, Catherine. *Gerard Manley Hopkins and the Victorian Visual World*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Ruskin, John. *Praeterita*. Nueva York: Everyman's Library, 2005.

—. *The Lamp of Beauty: Writings on Art*. Londres: Phaidon Press, 1995.

Sulloway, Alison G. *Gerard Marley Hopkins and the Victorian Temper*. Londres: Routledge, Kegan & paul, 1972.

Tennyson, Alfred. *Poetical Works*. Ware: Wordsworth Editions, 1994.

Wheeler, Michael. *Ruskin's God*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

White, Norman. «The Context of Hopkins's Drawings». *All My Eyes See: The Visual World of Gerard Manley Hopkins*. Ed. Christopher Carrell. Sunderland: Ceolfrith Press, 1975. 53-67.

CRONOLOGÍA

1844 Nace el 28 de julio, el primero de los ocho hijos de una familia de devotos anglicanos de tendencia *high church*. Su padre, Manley Hopkins, había sido embajador de Hawai en Londres y era propietario de una agencia de seguros navales. Su madre, familiarizada con la cultura alemana tras una estancia en Hamburgo durante su juventud, tenía interés por la filosofía y la historia y era gran lectora de Dickens. Entre sus hermanos hay músicos y pintores.

1852 La familia se muda de Stratford a Hampstead, al norte de Londres, entonces una zona rural de la periferia, a cinco kilómetros del centro, que poco a poco irá urbanizándose.

1854-62 Gerard es alumno de la Escuela de Cholmeley en Highgate, situada a poco más de dos kilómetros de su casa de Hampstead, donde entre otros hace amistad con Ernest Hartley Coleridge, nieto del poeta. Buen estudiante, logra cinco premios por sus calificaciones, entre ellos el premio de poesía de la Escuela —en dos ediciones, una por su poema «The Escorial» y otra por «A Vision of Mermaids»— y la Medalla Dorada por sus versos en latín. Lee a Coleridge, Tennyson, Milton, Shelley y Keats. Compañeros y profesores recordarán más tarde anécdotas que ilustran su genio, su humor y su personalidad un tanto excéntrica, como cuando en una ocasión gana una apuesta tras pasar días sin probar gota de agua, en una demostración de fuerza de voluntad.

1862 Consigue una beca para entrar en Balliol College, Oxford.

1863 Llega a Oxford, donde hace amistad con varios miembros del Movimiento y estudiantes que se convertirán al catolicismo a la vez que él. Conoce a Pusey y tiene como tutor a Pater. Participa en las actividades del grupo *Hexameron*, donde probablemente lee algunos ensayos. Inicia su

amistad con el poeta Robert Bridges. Tiene también la oportunidad de escuchar las conferencias de Matthew Arnold y de Benjamin Jowett.

1864 Conoce a Christina Rossetti y a Holman Hunt. Desde el esteticismo que delataban sus primeros escritos en Oxford, heredero de Pater en gran medida, va abriéndose hacia otras influencias. Le impresiona *Apologia pro Vita Sua*, la autobiografía de Newman, que se publica en abril. Inicia un proyecto de drama, *Floris in Italy*.

1865 Comienza su correspondencia con Bridges, quien le presenta a un primo suyo, Digby Dolben: un joven de 17 años que deseaba visitar la universidad por tratarse de la cuna del tractarianismo. La personalidad de Dolben, unido en secreto a la orden de los benedictinos anglicanos y ávido de espiritualidad, atrae al poeta.

1866 En abril da un largo paseo con Pater, quien al parecer habla durante dos horas contra el cristianismo. Convertido al Renacimiento tras su viaje por Italia y a una interpretación paganizante de este arte, Pater termina de romper con el anglicanismo; Hopkins, que había escrito para él algunos ensayos de 1864-65, deja entrever su alejamiento respecto de las ideas de su tutor en «Pagan and Christian Virtue». En junio asiste al homenaje que la universidad tributa al fallecido Keble, el alma poética del Movimiento, y escucha el discurso de Arnold en memoria del difunto. En julio decide convertirse al catolicismo y hace un pequeño viaje a Bristol con su amigo Addis; luego pasa el verano en Sussex, en compañía de William Garrett y William McFarlane. El 21 de octubre es recibido por Newman en la Iglesia católica.

1867 Es descubierto en misa católica en compañía de su amigo Wood, cosa que está prohibida a los alumnos, y ha de presentarse ante el *proctor* de Balliol, ofrecer explicaciones y solicitar de su padre un permiso para no asistir a los servicios religiosos de la universidad. En junio se gradúa con las máximas calificaciones. Entre septiembre de este año y abril del siguiente enseña en el Oratorio, en Birmingham, invitado por Newman. Dolben, que también meditaba hacerse católico a instancias de Newman, se ahoga mientras se bañaba en el río Welland.

1868 El 5 de abril, Domingo de Ramos, acude a un retiro en Casa Manresa, Roehampton (Londres), el noviciado de los jesuitas; predica el padre Henry James Coleridge, sobrino nieto del poeta romántico. El 2 de

mayo decide ordenarse sacerdote, aunque duda entre la orden benedictina y la Compañía de Jesús. El 11 del mismo mes quema los manuscritos con sus poemas. Entre el 3 de julio y el 1 de agosto pasa sus vacaciones estivales en Suiza, realizando un viaje a pie con Edward Bond. El 7 de septiembre entra en el noviciado de los jesuitas en la Casa Manresa.

1870 El 9 de septiembre empieza el trienio de estudios filosóficos en St Mary's Hall, Stonyhurst, Lancashire.

1872 Lee los *Comentarios de Oxford* de Duns Scoto sobre las *Sentencias* de Pedro Lombardo.

1873 A partir de septiembre enseña retórica en Roehampton.

1874 En agosto comienza el trienio de estudios teológicos en San Beuno, Gales.

1875 En diciembre empieza a escribir «The Wreck of the *Deutschland*».

1876 Escribe «The Silver Jubilee», «Ad Episcopum» «Cywydd», «Pemmaen Pool».

1977 Entre febrero y septiembre escribe «God's Grandeur», «The Starlight Night», «As Kingfishers Catch Fire», «Spring», «The Sea and the Skylark», «In the Valley of the Elwy», «The Windhover», «Pied Beauty», «Hurrahing in Harvest», «The Lantern out of Doors». Se ordena el 23 de septiembre y en octubre se traslada al colegio Mount St Mary's, en Chesterfield, para enseñar lenguas clásicas.

1878 En abril se muda a Stonyhurst para preparar a los alumnos para los exámenes de ingreso de la Universidad de Londres. Allí escribe «The Loss of the *Eurydice*» y «The May Magnificat». Entre julio y noviembre atiende una parroquia en la calle Mount, en Londres. En diciembre se convierte en el párroco de San Aloisio, en Oxford.

1879 Entre febrero y octubre escribe «Duns Scotus's Oxford», «Binsey Poplars», «Henry Purcell», «The Candle Indoors», «The Handsome Heart», «The Bugler's First Communion», «Andromeda», «Morning, Midday and Evening Sacrifice» y «Peace». Empieza a componer música. Entre octubre y diciembre atiende la iglesia de St Joseph's, en Bedford Leigh, donde escribe «At the Wedding March». El 30 de diciembre es nombrado Predicador Seleccionado en San Francisco Javier, Liverpool.

1880 Escribe «Felix Randal» y «Spring and Fall».

1881 En septiembre es nombrado asistente en Glasgow. De excursión por el lago Lomond escribe «Inversnaid».

En octubre comienza en Roehampton su terciado, el periodo final en la formación de un jesuita. No escribe nada de poesía pero planea unas notas de comentario a los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio.

1882 En septiembre es enviado a Stonyhurst a enseñar lenguas clásicas. Allí completa «The Leaden Echo and the Golden Echo» y escribe «Ribblesdale».

1883 Robert Bridges empieza su colección de poemas de Hopkins. El poeta escribe «The Blessed Virgin Compared to the Air We Breathe». En agosto conoce a Coventry Patmore.

1884 En febrero se traslada a Dublín como catedrático de Clásicas y profesor de Literatura griega y latina en el recientemente fundado University College. Su misión es hacerse cargo de los exámenes de griego.

Entre octubre de este año y abril del siguiente escribe la mayoría de los pasajes que se conservan de «St Winefred's Well».

1885 Probablemente escribe la mayoría de sus «Sonetos de la desolación», además de «To What Serves Moral Beauty?», «The Soldier», «To His Wath» y «The Times are Nightfall».

1886 En mayo se encuentra con Bridges durante unas vacaciones en Inglaterra.

Completa «Spelt from Sybil's Leaves», escribe «On the Portrait of Two Beautiful Young People» y traduce «Songs from Shakespeare».

1887 En agosto pasa sus vacaciones en Inglaterra. Escribe «Harry Ploughman» y «Tom's Garland».

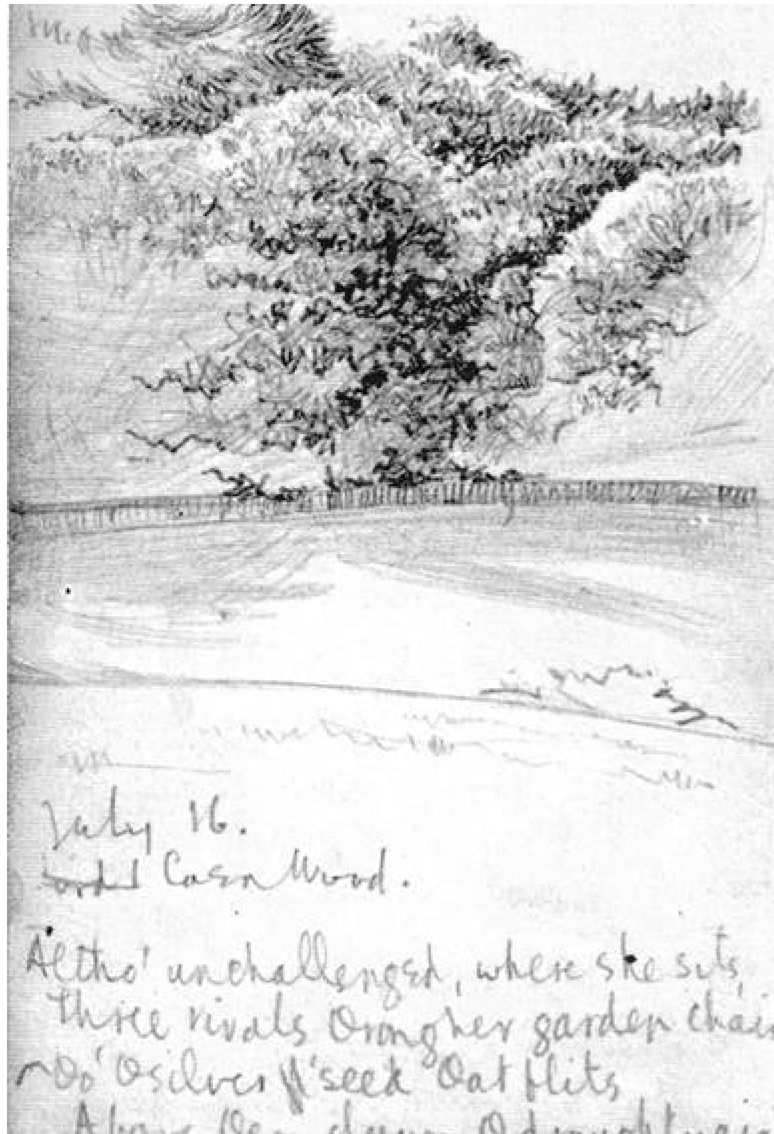
1888 Empieza «Epithalamion» y «That Natue is a Heraclitean Fire…», «What Shall I Do for the Land that Bred Me» y «St Alphonsus Rodriguez». En agosto pasa sus vacaciones en Escocia.

1889 En enero hace un retiro en Tullabeg. Escribe «Thou Art Indeed Just, Lord?», «The Shepherd's Brow» y «To R. B.».

Muere el 8 de junio de fiebre tifoidea. Es enterrado en Dublín.

PROSA COMPLETA

Gerard M. Hopkins.



Vegetación (16 de julio de 1864). Abajo, unas anotaciones de Hopkins: «Bosque de Caen» y algunos versos de una versión previa de su poema «Lovers' Stars»

SOBRE LAS SEÑALES DE SALUD Y DE DECADENCIA EN LAS ARTES (1864)

La cuestión que me propongo tratar aquí se responderá mejor si se considera cuáles son los fines legítimos del arte; y podemos establecer entonces que en la medida en que el arte apunta hacia esos fines o yerra el tiro, en la medida en que los alcanza o no, y en que lo hace por completo o solo en parte, puede considerarse logrado o fallido. Estos fines son la Verdad y la Belleza. El arte difiere de la Naturaleza en que ofrece Verdad, mientras que la Naturaleza solo ofrece Belleza; y difiere también de los productos y estudios carentes de artificio, no porque el arte ofrezca Verdad o Belleza —porque un texto en prosa puede ser literalmente más verdadero que uno en verso, mientras que una expresión inconsciente, la expresión de una pasión y otras cosas pueden poseer más belleza que muchas obras de arte— sino porque se propone estos dos fines, que no se obtienen de modo accidental sino deliberado.

Verdad y Belleza son pues los fines del arte; pero dicho esto cabe añadir que la Verdad tal vez pueda subordinarse a la Belleza. Esto se ve más claramente desde un estudio de la causa original de nuestro sentido de lo bello. Los pasos por medio de los cuales se alcanza esta causa original exceden con mucho los límites de este ensayo. Bastará con decir que suele creerse que esta causa es la comparación, la percepción de la presencia de más de una cosa, y que esa comparación es inseparable en un grado más o menos alto del pensamiento. Quizá podemos establecer cuatro grados o dimensiones, cada una de las cuales, como en las matemáticas, existe y es supuesta por la dimensión inmediatamente superior. Estas dimensiones son

las que se obtienen de la comparación: a) de la existencia con la inexistencia, de la concepción de una cosa con la anterior ausencia de ese concepto; este es un accidente inseparable del pensamiento; b) de una cosa consigo mismo de tal modo que se vea en ella la continuidad de una ley, en la que se sugiera la comparación de la continuidad con la discontinuidad, ejemplos de lo cual hay en el círculo; c) de dos o más cosas, de modo que se incluyan los principios de dualidad, pluralidad, repetición, paralelismo y variedad, contraste o antítesis; d) de objetos finitos con infinitos, cosa que solo puede hacerse mediante la sugerencia; este es el *arché*[7] de lo sugerente, lo pintoresco y lo sublime. El arte tiene que ver con los dos últimos tipos de comparación; a veces con el tercero, a veces con ambos, tercero y cuarto. El placer que proporciona la presencia de la Verdad en el arte puede, si la clasificación anterior es correcta, referirse al tercer tipo. Consiste en una comparación (no sensible sino puramente intelectual) de la representación en el arte con el recuerdo del objeto real; y cuanto más verdadero y exacto es el paralelismo entre ambos más placer se obtiene, cumpliéndose así la condición del principio de paralelismo arriba señalado; solo debe recordarse que este tipo de belleza, por muy inseparable que sea de la obra de arte, es extrínseco y acontece del lado del espectador, no es dado ni intrínseco, como la deliberada belleza de la composición, la forma, la melodía, etc. La Verdad no es absolutamente necesaria en el arte; la búsqueda expresa de la Belleza basta para que haya arte; por ejemplo, en ese arte inferior del arabesco las formas no tienen por qué imitar la Naturaleza ni expresar nada más allá de la belleza que capta no el intelecto, por así decirlo, sino los sentidos; en realidad se trata del intelecto al aprehender el objeto sensible exclusivamente, sin regresar sobre sí ni realizar ningún acto más amplio en su propia esfera. Pero si el principio de la belleza en sentido estricto, el de la belleza deliberada del tercer tipo (es decir, la de los objetos finitos) es como he dicho arriba la comparación, la advertencia de semejanza y diferencia, el establecimiento de una relación, entonces es evidente que en algunos casos la semejanza puede establecerse entre objetos indebidamente próximos; el contraste puede realizarse entre cosas que se encuentran a una distancia equivocada, y el resultado será en ambos casos un error (monotonía, extravagancia u otra forma de fracaso); es también evidente que entre estos extremos se encuentra un áureo término medio en el que la comparación, el contraste, la advertencia de una

semejanza, son justos y agradables. Y esto se logra mediante la proporción. Ahora bien, aunque este áureo punto medio lo determina la intuición y el éxito en lograrlo supone la producción de belleza y constituye la facultad del genio, no es menos cierto que la ciencia se interesa o debería interesarse por la cuestión: prueba suficiente se puede obtener del estudio de dos provincias del arte en las que la proporción posee un fundamento y un carácter más o menos científicos: la música y la arquitectura. La ciencia no tiene por qué suponer un obstáculo para el genio; no lo fue para la fama de los grandes compositores ni la de los grandes arquitectos de Grecia. No es posible aplicar una ciencia tan exacta como cabe con la música y la arquitectura a las artes de la pintura y menos aún de la poesía, pero es absolutamente necesaria alguna base científica de crítica estética; sin ella la crítica no puede avanzar mucho; y en el principio de cualquier ciencia estética ha de encontrarse el análisis de la naturaleza de lo bello. Al preguntarnos cuáles son los signos de un arte sano y de un arte decadente debemos saber primero de qué arte nos ocupamos. Solo falta aplicar la fraseología adecuada a los principios arriba señalados; es decir, las palabras «realismo» a la búsqueda de la Verdad en el arte e «idealismo» a la búsqueda de la Belleza. Además de esta antigua distinción cabe hacer una nueva, muy necesaria para expresar dos tipos de belleza. Dado que se ha establecido que la fuente o la sede de la belleza se encuentra en la proporción parece que, en consecuencia, del mismo modo que la proporción se expresa lo hace el carácter de la belleza que se obtiene de ella. Y este se puede expresar de dos modos: mediante el intervalo o mediante la continuidad. Ambos parecen en verdad expresiones de proporción, aunque esta se asocia generalmente al primero, en nuestra mentalidad. La distinción es pues entre lo abrupto y lo gradual, entre lo paralelo y lo continuo, entre lo separado por un intervalo y lo que admite gradaciones, entre la belleza cuantitativa y la cualitativa. La belleza de una curva infinita es gradual, cromática, mientras que la de un conjunto de curvas es paralela; la de un color que se intensifica o transita hacia otro tono es cromática, mientras que la de la yuxtaposición de varios es mediada por un intervalo; la del cambio de una nota en la cuerda de un violín o la de un suspiro del viento es cromática, mientras que la que se obtiene de las teclas de un piano es mediada por intervalos. Por supuesto, el arte combina ambos tipos de belleza; algunas artes tienen más de un tipo, otras del otro. Y la distinción

es importante cuando se trata del arte en general, porque la diferencia de temperamento artístico entre distintas épocas o naciones o artistas depende a menudo del predominio de uno u otro tipo de belleza sobre el otro. Así, por citar un ejemplo, la arquitectura griega es más bien del tipo cuantitativo y mediado por intervalos, mientras que la gótica es cualitativa y cromática; el humor es cromático, el ingenio abrupto. (El estilo del profesor Newman es cromático, el de Carlyle el contrario). Y el drama es más cromático que la poesía lírica, al menos en lo que respecta a la dicción.

Es preciso suponer fundamentos como estos para la crítica de arte; el propio tema, no obstante, no está lo bastante desarrollado como para dar resultados fiables. Pero, sea cual sea el punto de partida que se adopte para esta anhelada crítica científica, conviene llegar a él cuidadosa y razonadamente. Por consiguiente, si se toma lo anteriormente dicho como un punto de partida podemos concluir en primer lugar que el predominio de uno de nuestros dos elementos en cualquier grado observable —a saber, Verdad y Belleza—, en perjuicio para el otro elemento, destruye el equilibrio y el éxito del arte. La cuestión que debe plantearse es si cabe discernir algún orden en el cambio de relaciones entre estos dos elementos en la Historia del Arte. Veamos primero la naturaleza del arte en su origen: es razonable suponer que los hombres comenzarían haciendo copias de los objetos que los rodeaban y hasta donde lo permitiesen sus capacidades, que esas copias serían toscas pero precisas y que la deliberada búsqueda de la belleza entraría en juego una vez se hubiese alcanzado algún logro a la hora de ofrecer verdad. Pero veamos en los testimonios del arte arcaico que nos han llegado hasta qué punto esto es así. Observemos primero el arte asirio y el egipcio: en ellos no se hace ningún progreso más allá de cierto punto, y debemos considerarlos como una obra en la que el genio creativo de estas naciones fracasó en el camino que lleva al arte griego y al medieval hasta el lugar que estos alcanzaron. La obra de estas naciones es muy convencional, tanto que requiere una concesión constante de la mente y una actitud propiciada por la educación para que se las pueda apreciar debidamente. Si se dijese que estas desviaciones respecto de la Naturaleza, esto es, de la verdad, no suponen convencionalismo, el cual implica un acto deliberado, sino que estas obras son incorrectas debido a una incapacidad del artista y que suponen los primeros esfuerzos incompletos en la búsqueda de la

verdad de una época en la que el ojo no se había adiestrado para contemplar las cosas separadas de sus asociaciones, *inocente* o *puramente*, como dicen los pintores, si se dijese esto entonces cabría proponer unos pocos ejemplos para mostrar en estos antiguos artistas tanto la deliberada adopción de los convencionalismos en sí como los requerimientos de una búsqueda que se ha puesto límites a sí misma, y la coexistente percepción de las cosas tal y como son, en un realismo muy poco complaciente. Así sucede aquí: en el arte asirio, si un miembro inferior está enfrente de otro superior, le cede el paso y aparece detrás de él: del mismo modo, si se nos muestra un arquero tensando la cuerda hasta su oreja derecha, no se permite que la cuerda se solape sobre el rostro y perturbe los rasgos del personaje, sino que a buen seguro terminará al alcanzar la línea del perfil, y por tanto parece ir por detrás del cuerpo. Igualmente, los animales alados tienen, como es sabido, cinco patas, de modo que se les mire de frente o de perfil siempre parecen tener cuatro. Estos fenómenos delatan una concepción asombrosamente clara en cuanto este arte utiliza su propio lenguaje y apela a una parte de su propia civilización para que acepte sus convenciones. Las figuras egipcias están todas hechas en una proporción fija; fueron divididas en cierto número de líneas horizontales, estableciendo partes que se correspondían en su función con la moderna división en *cabezas*.[8] A una figura en pie se le conceden tantas, a una figura sedente otras. Pero en el templo de roca de Ipsambul,[9] con sus figuras colosales y con esa deliberada apariencia de fuerza y pesantez, —puesto que unas figuras están sentadas como soberanos que son, mientras que otras permanecen de pie como cariátides—, las proporciones habituales se han reducido en dos cabezas. Y además el rey está representado como un gigante entre pigmeos, pero si se ve más relacionado con uno de ellos, como si lo agarrara o estuviese asesinándolo, se aplica un tercer término de convención, al ser esta última figura mayor que las demás pero menor que la del rey. Como ejemplo de realismo en el arte asirio podemos tomar los hombres que se arrojan al vacío desde una ciudad asediada, con el cabello cayendo de su cabeza hacia adelante, en dirección descendente.

En el arte griego temprano y en el medieval, en cambio, encontramos ejemplos más completos de coexistencia del realismo con un amplio convencionalismo. Podemos comparar el tratamiento convencional de los

árboles en el arte medieval y en el más reciente. El primero representa un árbol mediante un firme trazo, el perfil que da forma al árbol esbozado de un modo muy correcto pero típico, y dentro de él entre veinte y cuarenta hojas correctas en la forma, cuidadosamente dibujadas, pero no agrupadas ni tratadas con perspectiva. Es lo que sucede en los códices miniados. En el arte más reciente —esto es, un arte en el que se logra y se establece la subordinación de las partes— los árboles no se representan de una forma típica y mecánica sino con la irregularidad propia de la Naturaleza; el contorno es un trazo tosco y difuso, se le proporciona volumen y se proyecta una impresión de solidez, pero sin atender al detalle. Es cierto que un arte desarrollado requiere semejante capacidad para el tratamiento rápido y generalizado de las partes menos acabadas, pero este principio siempre se excede y en manos de artistas inferiores, de imitadores de la manera y no del espíritu, de representantes de un arte en declive, el principio degenera en el mero toque, en el truco y el manierismo. Es evidente que todo arte primitivo establece convenciones al representar los rasgos principales y más característicos de un objeto, los detalles más destacados; todo lo demás se deja a un lado y solo se le sugiere al espectador; la obra muestra abiertamente su convención, y si se antoja demasiado rígida, demasiado abocetada, un arte logrado supone la corrección de estos defectos. El arte maduro, en cambio, no elige así lo que ha de ser representado ni lo limita, no da nada por terminado hasta que el convencionalismo sea completo, proporcionado, no produce ninguna obra de cuidadoso realismo al precio de incurrir en el convencionalismo en los detalles superfluos, sino que convencionaliza su tema en conjunto mediante un descuido general del tratamiento; y el realismo que se pueda perder así es mucho más difícil recuperarlo para el arte maduro que adquirirlo para el incipiente; además, debido a su imparcialidad y subordinación ese arte es engañoso de un modo que el más primitivo, expresamente convencional, no puede ser.

Esta diferencia entre arte antiguo y reciente está motivada por el deseo de perfección: es decir, cuando un arte cualquiera goza de vigencia y es vigoroso, el deseo de verlo todo armonioso, de fundir todos los elementos, de tratar todo el tema con el mismo grado de realismo y de elevarlo a la misma intensidad de idealismo, y de no distribuir estas cosas arbitrariamente, interviene y rige el desarrollo del arte. Era justo e

inevitable que ese deseo diese lugar a que no se represente un árbol mediante un típico contorno y una confusión de masa y hojas. El sentido de la perfección habita en todos nosotros y una vez se ha alcanzado todo lo que no la alcance nos deja insatisfechos; es esto lo que da al Partenón y a las tragedias de Sófocles su distinguida excelencia; podrían haber sido más ricos, pero entonces habrían sido diferentes. Tal como son cumplen, nos parece, la ley de su ser. ¿Cómo tiene lugar entonces la decadencia en el arte? No es forzoso que lo haga, por supuesto; con abundancia de genio y en tiempos de salud nacional no habría ninguna degeneración; sería una falacia fácil de desmentir la afirmación de que lo que es perfecto no puede cambiar salvo a peor. La decadencia acontece sin duda por causas externas, pero ataca los puntos débiles de un arte que ha alcanzado el estado de perfección, esto es, el de una armonía estable. Los viejos convencionalismos han quedado abolidos, pero el convencionalismo no; solo ha quedado repartido. Observemos el arte de la pintura. Bajo la máscara de un realismo que mantiene todas las cosas en las debidas proporciones naturales, se mina el realismo; se subordinan o descuidan los detalles; se falsifican hasta que todo es verdadero o todo es falso. La perfección es peligrosa porque es engañosa. El arte, al tiempo que en la distribución de su tono, en su armonía, conserva el aspecto de una elevada civilización, retrocede hacia la barbarie. La restauración de la salud solo puede efectuarse mediante una ruptura, una violencia, como la de la escuela prerrafaelita.

Esto tal vez arroje alguna luz sobre la historia del Renacimiento: acertada o no, era inevitable. Parece una renuncia a la nacionalidad, pero en realidad el arte había trabajado primorosamente y la perfección se presentaba con irresistible atracción a las mentes de los hombres; si no hubiese habido ningún arte griego que contemplar como modelo los artistas habrían pasado el siglo del Renacimiento y los siguientes armonizando los antiguos materiales, pero en el arte griego ya se encontraba la perfección y a ella se adhirieron.

Podemos concluir quizá de los ejemplos arriba citados que el convencionalismo no es una confesión de incapacidad; pero, por otra parte, no hace justicia a la verdad decir que se elige la convención por sí misma sin referencia a las condiciones y dificultades del arte. No obstante, del

mismo modo que el metro y la rima, las condiciones y restricciones del verso, son la causa inesperada del surgimiento de lo que llamamos poesía, así también las condiciones de la pintura, la escultura y el resto de las artes contienen su grandeza, su fuerza y su declive. Las artes nos presentan cosas de cierto modo que en su forma más elevada llamamos idealismo y en la más baja convencionalismo. El carácter de estos idealismos es la mejor guía para calibrar la salud de cualquier época artística, pero desarrollar esos caracteres es una labor que requiere la aportación de muchos ejemplos. No obstante, cabe ofrecer un ejemplo de la verdad de este criterio: el amor por lo pintoresco, por lo sugerente, cuando se desarrolla hasta excluir lo puramente bello es un signo indudable de decadencia y debilidad. Es algo que cabe reconocer en los epigramas melancólicos de las antologías griegas, en los paisajes de Lorrain y, de forma más que evidente, en la novela y la poesía norteamericanas.



Nenúfares (18 de julio de 1864). Anotaciones: «Granja Shanklin» y algunos de los artistas victorianos que Hopkins admiraba.

DICCIÓN POÉTICA (1865)

La opinión de Wordsworth era que el lenguaje de la poesía apenas difería o debería diferir del de la prosa. «Las partes más interesantes de los mejores poemas», dijo, «se comprueba que contienen estrictamente el lenguaje de la prosa, cuando la prosa está bien escrita».[10] La reacción que suponen sus textos de crítica —y, hasta cierto punto, su poesía— contra la amplia separación que existía y se creía que debía existir entre lenguaje poético y prosa era, como corrección, más cierta para la época que nada que pudiera decirse en sentido contrario. Su teoría, sin embargo, no pudo aceptarse como decisiva sin más matices que los que se ofrecen en este ensayo.

Si la mejor prosa y la mejor poesía emplean el mismo lenguaje —Coleridge definió la poesía como «las mejores ideas en las mejores palabras»—,[11] ¿por qué no utilizar una prosa libre en ambos casos? Porque —habría que responder entonces— se perdería la belleza del verso. Pero esta respuesta es insuficiente: si ese fuese el caso la prosa llana y la simple enunciación quedarían mejoradas con el verso, cuando lo cierto es que todo el mundo percibe que sucede al contrario: ponerlas en verso las empeora. No, es evidente que el metro, el ritmo, la rima y toda la estructura que llamamos verso al mismo tiempo necesita y engendra una diferencia en dicción y en ideas. El efecto del verso se percibe en la expresión y en el pensamiento, a saber, en la concentración y en todo lo que esta supone. Eso no implica suavidad ni rechazo de todo lo tangencial ni énfasis, ni siquiera una expresión rotunda, aunque todo esto pueda lograrse muy bien o mejor por medio del verso, sino antes que nada, aunque los términos no sean aquí los más adecuados, implica una vivacidad de la idea o, como habrían dicho en el siglo pasado, una mayor viveza.

En qué consiste la naturaleza de la poesía, sin embargo, se establece mejor si se estudia la estructura del verso. La parte más artificial de la poesía, quizá toda ella artificio, se reduce al principio del paralelismo. La estructura de la poesía es la de un continuo paralelismo, que va desde los llamados paralelismos técnicos de la poesía hebrea y las antífonas de la música sacra hasta las complejidades de la poesía italiana, griega o inglesa. Solo al primer tipo, el del paralelismo marcado, le atañe la estructura del verso: en el ritmo, la recurrencia de cierta secuencia de sílabas; en el metro, la recurrencia de cierta secuencia rítmica; y en la aliteración, la asonancia y la rima. Ahora bien, la fuerza de esta recurrencia consiste en que comporta una recurrencia o paralelismo correspondiente en las palabras y las ideas y, en términos generales y más como tendencia que como resultado invariable, sucede que cuanto más marcado está el paralelismo en la estructura, sea de la elaboración o del énfasis, más marcado es el paralelismo en las palabras y en el significado. Además, el paralelismo en la expresión tiende a dar lugar al paralelismo en las ideas. Llegados a este punto, podremos advertir y explicar las peculiaridades del lenguaje poético. Al tipo marcado o abrupto de paralelismo pertenecen la metáfora, el símil, la parábola, etc., donde se persigue el efecto en las semejanzas de las cosas, y en la antítesis, el contraste, etc., donde se busca su diferencia. Al paralelismo cromático pertenecen la gradación, la intensidad, el clímax, el tono, la expresión (en el sentido en que se emplea el término en música), el claroscuro, quizá el énfasis; mientras que las facultades de la fantasía y la imaginación pueden variar ampliamente entre ambos tipos de paralelismo, la fantasía pertenece más propiamente al ámbito de lo abrupto que al de la transición paulatina.

Del mismo modo, podemos matizar lo que dice Wordsworth. Un énfasis de estructura más fuerte que el que sugiere la construcción común de las frases reclama un énfasis de expresión más fuerte que el del habla o la escritura comunes. Y generalmente se supone que la poesía pone en juego las capacidades más elevadas de la mente humana: esto es así porque, dado que exigía mayor esfuerzo del pensamiento y a mayor escala, en cada nuevo periodo histórico fue excluyendo las mentes menos capaces de seguir ascendiendo. La dicción de la poesía no podía por tanto ser la misma que la de la prosa, y en cuanto a la prosa podemos advertir por otra parte que su dicción no debería ser la de la poesía y que la excesiva abundancia de

metáforas o antítesis desagrada porque en la prosa no es necesaria y supone un obstáculo para su fluidez. Porque las condiciones y constricciones de cada arte son, como ha mostrado Lessing,[12] las reglas mediante las cuales lo ponemos a prueba. Para descender al detalle, ¿por qué, por ejemplo, interpretando estrictamente la teoría de Wordsworth, debería acentuarse la última sílaba de los participios en verso y no en prosa, cosa que de tan frecuente parece capaz de añadir nueva belleza allí donde se aplica? O, en la poesía, ¿por qué debe proporcionar más placer que cuando se trata de un complemento del mero aparato del verso? Eso sucede en versos como

So I am as the rich whose blessed key
can bring him to his sweet up-locked treasure.[13]

Si sucede así es porque allí donde la estructura nos fuerza a apreciar cada sílaba es natural y propio del orden de las cosas reparar en todas las modificaciones que afectan al resultado general, el que el oído conserva, y nos agradan las cosas que son en sí armoniosas con respecto a esa pauta; mientras que en la prosa, donde las sílabas tienen poco o ningún valor que enfatizar, esos fenómenos carecen de significado.



Iris (8 de julio de 1863).

SOBRE EL ORIGEN DE LA BELLEZA: UN DIÁLOGO PLATÓNICO (1865)

Era el principio de las vacaciones y Oxford estaba casi vacío. El titular de la recientemente fundada cátedra de Estética, que no había pronunciado sus conferencias durante el trimestre, vino una noche por los jardines de New College y encontró paseando a John Hanbury, un profesor. Se presentaron y ya habían dado dos o tres vueltas juntos bajo los castaños cuando apareció un desconocido y les preguntó si aquellos eran los jardines del Worcester.

—Esto es New College —dijo Hanbury—. ¿Le indico cómo llegar a Worcester?

No, dijo el desconocido, él solo deseaba saber el nombre de aquel lugar; luego, sacando un cuaderno, preguntó si existía alguna objeción a que se pusiese a dibujar allí.

—En absoluto —dijo Hanbury—. ¿Le traigo una silla? Mis habitaciones están muy cerca.

El hombre dijo que siempre dibujaba de pie y Hanbury y el catedrático continuaron su paseo.

—¿Cómo era esa paradoja que te he oído formular antes? —preguntó el profesor—. Era sobre crítica.

—Oh, no era nada —dijo Hanbury, tímido.

—Expónmela, a todo el mundo le gusta una buena paradoja. Un francés dijo que el vínculo del matrimonio siempre era un error, porque si los cónyuges se cansan el uno del otro los ata contra su voluntad, pero si no lo hacen entonces es superfluo. Me gusta. ¿A ti no?

—Es que la mía no es una buena paradoja —dijo Hanbury—. Por no ser casi ni siquiera es paradoja. En cualquier caso no veo cómo eludir la

conclusión a la que me empuja. Decía que en poesía la crítica puramente sensata no bastaba por sí misma. Y es verdad, ¿no?

—Sin duda.

—Y la crítica no defiende, más bien juzga, ¿no es así?

—Así es.

—Y los juicios dependen de leyes establecidas. Ahora bien, el gusto tiene pocas leyes, y las pocas que tiene no son científicas y se pueden poner fácilmente en entredicho. De hecho, a menudo quedan en entredicho. ¿Me equivoco?

—En absoluto, continúa —dijo el catedrático.

—Si un hombre pone en cuestión tu buen gusto, ¿cómo puedes demostrar que se equivoca? Si un hombre cree hermoso lo que tú juzgas feo, has de creer que es sincero cuando lo dice; y si es alguien bien instruído, ¿cómo puedes decir que su juicio es peor que el tuyo? De hecho, *de gustibus non est disputandum*. La crítica, por tanto, en cuestiones de gusto no puede ser categórica. Y la crítica basada en el puro sentido común, estábamos de acuerdo, no basta. De modo que la crítica sobre cuestiones de gusto no tiene peso alguno. Esto era todo. No seas demasiado severo.

—No está mal, querido Hanbury. No está mal, aunque no creo que hayas demostrado tu tesis del todo. Sin embargo no te voy a responder directamente. ¿Sabes? No estoy muy seguro en cuanto a *de gustibus*, lo que supone volver varios pasos atrás.

—Ciertamente —dijo Hanbury—. Bueno, si crees que hay leyes reconocibles, me alegrará oírlo; porque cuando uno está seguro de encontrarse en lo cierto en cuestiones morales es una pena que no sea capaz de referirse a un fundamento lógico para sostenerlas.

—Tengo mi teoría —dijo el catedrático—, pero me temo…

—Permíteme oírla —dijo Hanbury—, estoy seguro de que me convertirá en tu discípulo.

—Serías el primero —dijo el catedrático—. Pero ¿puedo seguir el método socrático? ¿Puedo retomar el combate dialéctico que acabas de desplegar?

—¿Combate dialéctico lo llamas? Me alegro de ser tu… ¿Cómo se dice ahora? Hace treinta años que dejé la guardería. Ah, sí, tu volante de bádminton.

—Bien —dijo el profesor—, ¿por dónde empezamos? Por aquí mismo —añadió luego, mientras arrancaba una de las ramas bajas de los castaños—. ¿Te parece esto hermoso?

—¿Eso? ¿la rama del castaño? Sin duda. Siempre me ha parecido que el castaño era uno de los árboles con hojas más hermosas.

—Ves que tiene siete hojas, con la más grande en el centro, y que decrecen conforme se acercan al extremo, de tal modo que las últimas son las más pequeñas.

—Lo veo —dijo Hanbury—. No me había dado cuenta de que eran siete.

—Bueno, si buscamos un poco encontraremos… Sí, mira: ahí hay una rama con solo seis hojas. La naturaleza es irregular en estas cosas. ¿La alcanzas? Bien, ¿cuál crees ahora que es más hermosa, la de seis o la de siete hojas? Olvida, si puedes, que la de seis es una anomalía o una imperfección: considera que es simétrica.

—Bueno, diría que la de seis destaca por su variedad, pero en sí la de siete es más hermosa.

—Cierto —dijo el catedrático—, pero ¿puedes aportar alguna razón?

—Supongo, dado que son semejantes en otros respectos, que el siete es un número más hermoso que el seis, y eso iría en concordancia con el carácter místico que se asocia al número siete.

—A ver si lo entiendo —dijo el catedrático—. ¿101 es un número más hermoso que 100?

—¿Que 100? No lo sé. No, creo que 100 es más hermoso. Bueno, depende: 100 o 101 qué, es la pregunta.

—Supón entonces que tengo dos grandes ramas de castaño, una con 100 y la otra con 101 hojas. ¿Cuál sería más hermosa? Dirás que no puedes afirmarlo sin verlas. Pero siguiendo la pauta de estas ramas de seis y de siete hojas, en la de 100 habría 50 hojas radiadas a cada lado y un espacio en medio, mientras que en la de 101 habría 50 a cada lado y la mayor en el centro, ¿no?

—Vale. Creo que la de 101, o cualquiera de un número impar de hojas, sería más hermosa; no, como pareces sugerir, debido a la excelencia abstracta de un número impar, sino… Bueno, supongo que porque la hoja más grande en el centro es lo más hermoso.

—Pero ¿cuál es más simétrica? —preguntó el profesor—. ¿No lo es la de seis hojas?

—Ambas tienen simetría; pero, como dices, la de seis hojas es más simétrica, en el supuesto obviamente de que sea realmente simétrica, cosa que no sucede en este ejemplar.

—¿Y no se debe eso a que está naturalmente dividida en dos partes iguales de tres hojas cada una, mientras que la de siete no lo está y no puede ser simétrica del mismo modo salvo si cortamos la gran hoja del centro?

—Sí, es eso —dijo Hanbury.

—De ahí que te parezca que la menos claramente simétrica es la más hermosa. Pero la rama de siete hojas tiene mucha simetría. Mira ahora el árbol del que la he arrancado. ¿Te gusta más como está o preferirías que las ramas nacieran del tronco, a la misma altura por ambos lados, en simetría y por parejas?

—Sin duda me gusta más como está.

—O mira, por ejemplo, el color del cielo.

—Pero el color —interrumpió Hanbury— no es una cuestión de simetría.

—No, pero ¿qué es la simetría? ¿No es una variante de la regularidad?

—Diría que es la mayor regularidad —dijo Hanbury.

—Así es. Pero ¿no consiste en ese tipo de regularidad que se mide mediante la largura, la anchura y el grosor? La música, por ejemplo, puede ser regular pero nunca simétrica.

—Pongamos que sí, que la simetría es una forma de regularidad. El cielo, como ves, es azul en lo alto, luego tiene una palidez indefinible y por fin está el rojo del atardecer. Admirable, ¿no te parece?

—Mucho —dijo Hanbury.

—Pero el color más rico es el rojo, ¿no?

—Sí, lo es.

—¿Te gustaría entonces que todo el cielo fuese de un rojo uniforme?

—No, desde luego.

—¿O que el azul y el rojo terminaran bruscamente en una línea recta, sin un espacio intermedio?

—No, me gusta la gradación.

—Es decir, que de nuevo prefieres la variedad sobre la uniformidad absoluta. Y la variedad es contraria a la regularidad, ¿no? Mientras que la uniformidad es regularidad, ¿no es así?

—Sin duda. ¿Debo concluir entonces que la belleza es producida por la irregularidad? —dijo Hanbury.

—Vas muy deprisa —dijo el catedrático—. Nunca he dicho tal cosa. Una vez más, si te parece bien, debo lanzar mi volante de bádminton hacia el cielo. Seguro que desde allí verás mejor que yo, teniendo en cuenta que los edificios del *college* me interrumpen la vista, cómo las sucesiones de nubes pasan por el cielo del oeste.

—Desde luego, puedo verlas.

—¿Crees que sería mejor si no estuviesen? —preguntó el catedrático.

—No, contribuyen a la belleza del cielo del crepúsculo.

—Advierte, no obstante, que son bastante simétricas. Son rectilíneas y en paralelo con el horizonte y una con otra, y de un color uniforme. Y otros rasgos suyos también son simétricos. ¿Te gustarían más si careciesen de forma?

—Creo que no —dijo Hanbury.

—Pero cuando decimos de alguien que tiene facciones regulares, ¿pretendemos alabarlo o vituperarlo?

—Alabarlo.

—Hablábamos de los castaños, de su crecimiento asimétrico. Pero ¿es el roble un árbol asimétrico?

—Mucho. Se trata de un árbol tosco e irregular. Tengo para mí que esa es una de las razones que nos llevan a atribuirle ciertas cualidades en la poesía y en el imaginario popular —dijo Hanbury.

—Muy perspicaz. Te refieres, claro está, a cuando crece libremente, y no a cuando lo hace de forma controlada, con la poda y demás.

—Sí, lo que digo será por supuesto más cierto cuando el árbol no ha sido tocado por el hombre.

—Muy bien. Pero ¿te has dado cuenta alguna vez de que cuando el roble ha crecido hasta su plena estatura intacto, con su copa dibujando una gran curva, se obtiene una parábola que, si miras el árbol desde lejos, es de una perfección casi matemática?

—Dios mío, ¿es cierto? No, nunca me había dado cuenta, pero ahora que lo dices sí me parece encontrar algún recuerdo que lo confirma.

—¿Y recuerdas también ese hermoso roble en lo alto de la colina sobre Elsfield, desde donde hay una vista tan hermosa?

—Claro que sí. Sí, es un árbol muy hermoso.

—Si estudiaras con detenimiento tu admiración creo que dirías que se debe en gran medida a ese perfil parabólico. O, a su vez, si se arrancase una de las siete hojas de tres lóbulos de esta rama de castaño, será menos hermosa, ¿no? Y eso, estoy seguro de que convendrás conmigo, se debe a que entonces se destruye la simetría.

—Sí —dijo Hanbury—. O sea, que la belleza, tu dirías quizá, es una mezcla de regularidad e irregularidad.

—La belleza compleja, sí. Pero vayamos un poco más allá. ¿Qué es la regularidad? ¿No es la obediencia a una ley? ¿Y qué es la ley? ¿No significa que varias cosas, o las partes de una cosa, se asemejan unas a otras?

—Explícate —dijo Hanbury.

—Me temo que juego mi partida con tanta energía que el volante de bádminton no tiene tiempo para rectificar su posición entre un golpe y otro. Voy a ir más despacio. Una línea recta, ¿no es regular? ¿Y no lo es una circunferencia?

—Nada puede serlo más —dijo Hanbury.

—Y cualquier parte de una línea recta o de una circunferencia es exactamente igual que otra del mismo tamaño, ¿no es así?

—Exactamente.

—De hecho son coherentes en todo momento, y semejantes siempre.

—Sí, lo son.

—La regularidad, por consiguiente, es la coherencia o la concordancia o la semejanza, o bien de una cosa consigo misma o bien de varias entre sí.

—Entiendo la primera parte de lo que dices, pero —lamento molestarte— no tanto la segunda.

—Es culpa mía —dijo el catedrático—. Quiero decir que aunque una hoja puede tener por un lado un perfil tan irregular que no cabe reconocer en él ninguna ley, si el otro lado concuerda exactamente con él se puede

decir que hay una ley o regularidad en la hoja, que hace que un lado concuerde con el otro. También, si la hoja de un árbol fuese completamente irregular, en el supuesto de que tal cosa pudiese darse en la naturaleza, pero todas las hojas del árbol fuesen idénticas, con la misma regularidad, entonces reconocerías la presencia de una ley en el árbol.

—Sí, ahora lo entiendo a la perfección.

—Entonces la regularidad es semejanza o coherencia o concordancia, y la irregularidad es lo contrario, esto es, diferencia o desacuerdo o cambio o variedad, ¿no?

—Así es.

—Luego la belleza del roble y de la rama de castaño y del cielo es una mezcla de semejanza y diferencia o de concordancia y desacuerdo, o de coherencia y variedad o de simetría y cambio.

—Sí, así me lo parece.

—Y si no percibiésemos la semejanza no los juzgaríamos tan hermosos, y tampoco si no advirtiésemos la diferencia. La belleza que encontramos procede de la comparación que establecemos de las cosas consigo mismas, al advertir su semejanza y diferencia, ¿no es así?

—Sí, pero déjame pensar un poco. Tal vez esta sea la naturaleza de la belleza en las cosas de las que has hablado y en muchas otras, pero no veo en absoluto cómo puede ser válida para todas las cosas, y me gustaría pedirte que explicases algunas. Déjame que recoja algunos ejemplos.

Hanbury permaneció de pie mirando a través de una tronera de una de las torres del viejo muro. Mientras tanto el artista, que había estado dibujando un buen rato sin entusiasmo, abandonó el punto donde había permanecido, como si quisiese pasear un poco. Le empezaba a interesar más esta filosofía de los jardines que su dibujo, porque en el aire limpio de la tarde había oído casi todo lo que se había dicho y tanto quien hacía las preguntas como quien respondía habían alzado la voz: deploraba perderse el final del debate. Al oír sus pasos, Hanbury se volvió y le preguntó si quería tomar el té. El hombre le dio las gracias y aceptó. Entonces se planteó el debate de si los tres debían ir a tomarlo de inmediato o no, y se acordó que de momento debían continuar su paseo. Hanbury sacó a colación varios temas por cortesía, pero el desconocido les rogó que continuasen la conversación.

—Me temo —dijo— que he oído más de lo que debería, pero me ha interesado tanto que tal vez mi afición a la pintura sea la mejor disculpa para esta curiosidad por una conversación sobre la belleza. Tal vez yo pueda servir como volante alternativo, mientras el señor Hanbury —había oído el nombre de labios del catedrático, durante la conversación— medita sus ejemplos. No creo haber entendido bien lo último que se ha dicho.

—Si es tan amable —dijo el catedrático—. No obstante, creo que en el fragor del juego he arrojado el volante demasiado lejos como para obtener respuestas más resonantes. Sé bien qué tipo de cosas va a proponer Hanbury, y mientras tanto de buena gana asentaría mi primer argumento, que solo se refiere a las cosas de belleza abstracta. Por supuesto, todo el mundo admitiría como una obviedad que al construir formas hermosas (y lo mismo es válido para otros tipos de belleza abstracta) no debemos hacer las cosas demasiado simétricas; y la mayoría concederían que no debemos hacerlas demasiado asimétricas y toscas; qué significa esto y qué comporta, sin embargo, es algo en lo que no parecen reparar tanto. Pero permítame tomar un ejemplo de esos excelentes frescos que se están pintando en el salón de la Sociedad.[14]

—Disculpe —dijo el pintor—. Yo mismo he pintado esos frescos, de modo que tal vez esté algo predispuesto si los toma como ejemplo.

—Sin duda —dijeron ambos caballeros—. Entonces su nombre es Middleton.

—Sí —respondió él—. Pero no dejen que mis frescos interrumpan la conversación. Estoy seguro de que encontrarán otros ejemplos.

—Volvamos pues a la rama de castaño —dijo el catedrático. Hanbury fue entonces a preparar el té y prometió volver pronto. El catedrático continuó—: Cada hoja es simétrica, ¿verdad? Si se mira desde la columna dorsal que recorre la espalda de la hoja por la mitad, cada lado de la hoja se corresponde con el otro, ¿no?

—Ciertamente.

—Con la excepción —continuó el catedrático— de esas pequeñas desigualdades o imperfecciones que siempre se hallan en la naturaleza. Y estas no se representarían bien en un castaño idealizado por el arte, ¿no es así? No me refiero a un paisaje, sino a la forma rígida y convencional que la rama de castaño tendría en decoración o arquitectura.

—Sí —dijo Middleton—. Entonces sería perfectamente simétrico.

—Y, sin embargo, no habría perdido su belleza, ¿verdad? Pero me avergüenza hacer estas preguntas.

—No, en absoluto —dijo Middleton—. Le ruego que continúe. No, no perdería su belleza. De hecho es una de las formas naturales más hermosas que el arte encuentra disponibles en la naturaleza.

—Y lo que se ha dicho de la rama en conjunto es cierto también para cada una de sus hojas: que es simétrica. Pero veamos ahora en qué queda esa simetría. Porque en primer lugar un lado se corresponde con el otro, pero hay una hoja, la del centro, que no pertenece ni a un lado ni al otro. Hanbury y yo estábamos de acuerdo en que este contraste entre dos cosas opuestas, la simetría y su violación, era preferible aquí a la simetría pura. Además la rama irradia, pero la irradiación de hojas no es completa. ¿Cree que mejoraría si fuese más regular?

—No, sean cuales sean las bellezas de la radiación regular, la belleza particular de la rama del castaño depende de que no tenga tantos radios.

—Aquí de nuevo se prefiere el contraste sobre la concordancia. Por consiguiente, las hojas son muy parecidas pero no del mismo tamaño. No le gustaría que tuviesen el mismo tamaño, estoy seguro, y por tanto preferiría de nuevo el contraste sobre la concordancia. Y uno advierte que, aunque difieren, lo hacen mediante una ley, decreciendo a medida que se acercan al extremo; y esto, supongo, es más hermoso que si difiriesen de manera irregular, así que el contraste entre regularidad y variedad es de nuevo preferible a la concordancia, esta sería en este caso de un completa irregularidad, ¿no es así?

—Creo que sí.

—Aunque debido a ese decrecimiento no forman parte de esa forma, el círculo, que es la más regular de todas, dibujan otra figura, ¿verdad? Una figura en parte regular, aunque contiene cierta variedad. Me refiero a la del signo omega.

—Sí, veo lo que dice.

—Es más, aunque cada hoja se corresponde con otra a ambos lados de la hoja central, advertirá usted que las hojas iguales no se oponen diametralmente —empleo la palabra «diametralmente» en su sentido literal,

opuestas del mismo modo que medio diámetro se opone al otro medio— con la excepción de dos de ellas.

—Sí —dijo Middleton—, veo que la mayor se opone a la del extremo, que es la más pequeña del ramo; después están las dos más grandes, que son las más cercanas a la del centro; solo dos entre los mencionados pares se oponen y corresponden a la perfección. Veo todo esto y entiendo lo que quería usted señalar sobre el contraste propiciado por la regularidad del diámetro continuo con la irregularidad de los radios desiguales que se oponen unos a otros.

—Eso es exactamente lo que quería decir —dijo el catedrático—. Luego no son esos radios lo que constituye la belleza de la rama, sino la radiación enaltecida por su cese al acercarse al extremo.

—Sí.

—Tampoco es la concordancia de un lado con otro, sino esa concordancia reflejada por una hoja dominante que no pertenece a ningún lado.

—Sí.

—Tampoco la semejanza de las hojas, sino esa semejanza desbaratada por su diferencia de tamaño.

—Sí.

—Y tampoco el que tengan una hoja diametralmente opuesta sino que esa hoja sea la que menos se les corresponde en todo el ramo.

—Sí.

—Yo diría incluso más: parece entonces que no es la excelencia de ninguna de las dos cosas en sí misma, sino ambas vistas la una a la luz de la otra, lo que constituye la belleza. ¿Entiende?

—Creo que sí, pero ¿puedo pedirle que se explique mejor?

—Había reservado la que creo que es mi mejor demostración para el final —dijo el catedrático—. Las hojas de la mayoría de los árboles pueden describirse a grandes rasgos como formadas por la intersección de dos círculos iguales, de hecho la figura llamada *vesica piscis*, pero las hojas de este ramo no son así. Se estrechan por el extremo, se curvan en una larga concavidad hacia el exterior y poco más allá de la mitad giran, forman un par de hombros redondeados, por así decirlo, y luego confluyen en el ápice. Mire esta, por ejemplo —y arrancó una del árbol.

—La curva es más compleja que en la mayoría de los árboles, pero no estoy seguro de que me guste más que la forma más común de las hojas.

—Sí —dijo el profesor—, pero ¿preferiría que el ramo entero lo compusiesen hojas de esa forma más común? Mire, he hecho un remedo de ramo con hojas de tilo.

—Desde luego que no —dijo Middleton—. La curva más compleja es mucho más hermosa en el ramo, porque deja finas rendijas de luz entre las hojas, y en otros aspectos la composición es más rica y hermosa.

—Ah, ese es el meollo de la cuestión: su composición. Pero temo seguir adelante; hablo con alguien que se reirá de mí si cometo algún error al adentrarme en sus dominios.

—Le ruego que lo haga —dijo Middleton.

—Si lo hago —dijo el profesor— planearé mis siguientes preguntas con temor y temblor. ¿No hablan los pintores de equilibrar una masa con otra en la composición de sus cuadros?

—Así es.

—Si equilibran una masa con otra, la de un lado del cuadro debe quedar desequilibrada hasta que se pinta la otra.

—Por supuesto.

—Y si está desequilibrado, el cuadro no es hermoso.

—Así es, en ese respecto.

—Supongamos ahora que el cuadro quedó terminado con dos masas equilibradas, luego se hizo de él una copia y solo se incluyó una de las dos, la que en el original se pintó en primer lugar, y después se detuvo la copia; el cuadro estaría también entonces desequilibrado, ¿no?

—Lo mismo que en el original, sí.

—Y no sería hermoso, ¿verdad?

—Verdad.

—Pero el cuadro completo sí lo era.

—Sí.

—El cuadro con solo una masa no era hermoso; ahora bien, dado que al incluirse ambas masas sí lo era debemos suponer que la belleza descansa por entero en esa masa que faltaba. No obstante, cuando en nuestro segundo cuadro, deseosos de encontrar la belleza lo antes posible, pintamos primero

la segunda masa, ¡sorpresa!, el resultado es igual de deficiente que cuando pintamos solo la primera. ¿Qué debemos pensar entonces? La belleza no reside en esta o aquella masa de color sino ¿en qué? En una masa compensada por la otra, y en esta última por la primera. ¿Es así?

—Exactamente.

—Y los artistas llaman a esto «composición». ¿No reside pues la belleza en la relación entre las masas?

—Parece que sí.

—La belleza, por tanto, es una relación.

—Supongo que lo es.

—Y las cosas que guardan relación están lo bastante cerca como para tener algo en común, pero no tanto como para ser una y la misma, ¿no es así? Y para percibir la semejanza o la diferencia entre las cosas, o su relación, tenemos que compararlas, ¿no? La belleza es por consiguiente una relación, y la percepción de la belleza una comparación. El sentido de lo bello es de hecho una comparación, ¿no?

—Eso parece.

—Aún no ha dicho cuál es la relación —dijo el catedrático, cuando lo interrumpió Hanbury, que había vuelto poco antes.

—Bien —dijo—. Debo reconocer que, pese al fundamento lógico del que hablé acerca de las cuestiones de gusto, me parece poco revelador decir que la belleza se reduce a relación. Puede suceder, sí, que un tipo particular de belleza de un ramo de castaño, que al fin y al cabo es algo geométrico, se pueda explicar como usted lo hace, y parece que lo ha despedazado con ese propósito, de modo que o bien me veo convencido por el argumento o bien no sé qué alegar en su contra. Sin embargo, estoy seguro de que en las formas más altas de belleza —al menos, eso siento yo— hay algo místico, algo que no sé cómo definir. ¿No hay ahí algo más allá de lo que usted ha explicado?

—Oh, querido amigo, cuando uno parte de nociones *a priori*… Me temo que he perdido la única posibilidad de ganar un discípulo que he tenido jamás.

—En absoluto, espero —dijo Middleton.

—No, no —dijo Hanbury—. Si explica con su teoría lo que quiero plantearle ahora la aplicaré a todo lo demás. Porque ¿dónde se encuentran

esa relación y esa comparación de las que habla, en esto por ejemplo?

O blithe New-comer!
I have heard, I hear thee
And rejoice.
O cuckoo! Shall I call
Thee Bird
Or but a wondering voice[15].

¿No hay ahí algo místico, o todo sucede a plena luz del día?

—Algo matemático, que se mida con ayuda de un compás, ¿es eso en lo que cree usted que yo lo convertiría, no es así?

—Algo así, si quiere poner las palabras en mi boca.

—Pero si voy a acometer el análisis de algo tan hermoso como lo que me propone —continuó el catedrático—, ¿puedo hacerlo con ayuda de la luz de una vela? Porque está oscureciendo, como puede usted ver, y tengo los pies húmedos y fríos. Espero que el té no lo esté.

—¡Ah, sí, el té! —dijo Hanbury. Y seguidamente entraron.

—Bien —dijo el catedrático una vez se sentaron a la mesa—, ¿debo considerar esa estrofa que ha citado usted aisladamente o en relación con el resto del poema?

—¿Qué quiere decir? —preguntó Hanbury.

—Es un punto bastante importante. Lo explicaré: usted considerará que *La tempestad* de Shakespeare es un hermoso texto, ¿verdad? Y lo mismo dirá de los poemas de Tennyson, y supongo para mi argumento que le gustan sin excepción. Ahora bien, ¿quiere usted decir lo mismo cuando afirma que *La tempestad* es hermosa y cuando lo afirma de los poemas de Tennyson?

—Supongo que sí, salvo por una diferencia de grado en mi admiración.

—¿No de especie?

—No veo ninguna.

—Suponga que de un volumen de los poemas breves de Tennyson se eliminara una docena. ¿Admiraría menos los que quedan?

—Por supuesto que no. No habría en ellos diferencia —dijo Hanbury.

—Y su aprecio de Tennyson quedaría sin ellos intacto; y lo mismo sucedería en casos parecidos, excepto en la medida en que cada nuevo poema sea una muestra de un espectro más amplio y una mayor versatilidad; y, por cierto, en igualdad en los demás aspectos, supongo que la versatilidad colocaría a un autor por encima del otro. En cualquier caso, los poemas restantes no le parecerían ni más ni menos hermosos. Pero si de una pieza teatral se arrancan dos o tres escenas, ¿admirará lo que queda tanto como lo hace si se mantiene el conjunto íntegro?

—Sí, pero es mucho más que eso —dijo el catedrático—. Lo que decía será válido para omisiones que no perjudiquen a la trama, y eso podría hacerse en muchas piezas dramáticas. Por ejemplo, se habla mucho de la ironía en los dramaturgos griegos, y lo que ese término sugiere se difunde a lo largo de muchas escenas particulares, pero algunas tienen tan poco que ver directamente con la historia que hasta un niño comprendería la pieza igualmente si estas expresiones se eliminasen. Los malentendidos, los dobles sentidos inconscientemente propiciados, las profecías y lo demás, son los vehículos predilectos de los autores para el *pathos* y otros efectos dramáticos. La trama no los requiere, o solo requiere su mera constatación, pero considerados dramáticamente su pérdida sería importante, ¿no?

—Sí, sin duda.

—La unidad que exige toda obra de arte, y especialmente un drama, nos llega por muchos canales además de la trama. Por ejemplo, recuerda la maldición de Dido sobre Eneas y sus hijos, en Virgilio, ¿verdad? La historia no requiere más que el hecho de la maldición, como mucho. La primera parte, la referida a Eneas, se cumple como bien sabe usted, pero en un sentido distinto del que pretendía Dido. Me parece que esto, aunque no tenga nada que ver con la comprensión de la historia, proporciona mayor unidad al libro que ningún otro toque. La última parte, *exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*,[16] etc., mira más allá de la época de Eneas, alude a la guerra de Aníbal, y es por tanto del todo ajena a la trama. Sin embargo, convendrá conmigo en que eliminarla supondría una gran pérdida.

—Oh, sí —dijo Hanbury.

—Por supuesto —continuó el catedrático—, esto supone cierto conocimiento de parte del lector; pero la mayoría de las obras de arte suponen cierto conocimiento de asuntos ajenos a ellas en la mente del

crítico. En realidad todas lo hacen, pero esta es una cuestión en la que no quiero entrar ahora. Lo único que quiero decir es que hay una relación de las partes entre sí y con el conjunto, que es preciso conservar. Si eliminamos una docena del volumen de poemas estamos de acuerdo en que no hay diferencia porque los que quedan no mejoran ni empeoran. Pero si de una sola obra de arte, un todo, arrancamos una porción apreciable, como una escena de un drama, una estrofa de una pieza breve o lo que sea, se produce un cambio, y será por consiguiente mejor o peor. En la obra de un gran autor —aunque, obviamente, hay excepciones— será peor, ¿no?

—Sí, así ha de ser —dijo Hanbury—. Ya veo.

—¿Y no se puede explicar esto —dijo Middleton— del mismo modo? Me refiero a la novedad que adquiere un pasaje que hemos leído en el conjunto y ahora leemos citado en otro contexto. No es que en este caso hubiésemos imaginado que constituyese una unidad en sí y ahora veamos que es solo una parte, porque uno advierte de inmediato que una cita es algo que se ha desgajado de un conjunto, sino que nuestra vaga concepción del sentido del contexto se comprueba equivocada. Debo decir que a menudo Wordsworth me decepciona cuando encuentro un pasaje que conocía por una cita: parece menos agudo, menos logrado, en su contexto que fuera de él.

—Con Virgilio sucede lo mismo, creo —dijo Hanbury.

—En cuanto a este fenómeno —dijo el catedrático— observen que las escasas palabras de una cita nos impresionan con mucha más intensidad que el texto de una pieza larga que leemos de corrido. Esa intensidad no se corresponde con el resto, hace que la cita casi brille en la página; parece un tejido nuevo cosido sobre una vieja prenda, un *purpureus pannus*.[17] Cuando lees a un poeta te elevas poco a poco hasta su nivel, respiras su aire, te acostumbras, hasta que las cosas te parecen menos sorprendentes y hermosas que cuando contrastan con un estilo más bajo y, en cualquier caso, diferente, como sucede en la cita. Todo esto está íntimamente ligado a lo que vengo diciendo sobre la belleza. Solo puedo pedirle que vea que se trata de una cuestión de comparación, pues llegados a este punto debemos avanzar hacia los primeros principios, hasta dejar sentada nuestra teoría.

—Sí, hay una comparación de cierto tipo, ya lo veo —dijo Hanbury.

—Sin embargo, a veces —dijo Middleton— uno imagina que una cita es un todo cuando en realidad solo constituye una parte. El efecto es curioso. Creo que lo que quiero decir se explicaría mejor por lo que decía usted antes. A veces he advertido este efecto en citas y fragmentos de poesía, etc., que se añaden a los títulos de los cuadros en el catálogo de la Academia. Supongamos que uno ve que han elegido esta estrofa de Shelley: [18] *Music when sweet voices die / Vibrates in the memory / Odours when sweet violets sicken / Live within the sense they quicken*. Si uno imaginaba que esta estrofa era una idea aislada y un poema completo, o cualquier otra cosa que perdería al verse alterada, como por ejemplo cuatro versos de su poema escrito en las colinas euganeas,[19] cómo se perdería el efecto de belleza que posee, si no me equivoco, cuando se lee la siguiente estrofa: *Rose-leaves when the rose is shed / Are heap'd for the beloved's bed / And so thy thought when thou art gone / Love himself shall slumber on*.[20] Entonces uno se da cuenta de que el poema queda completo con las dos estrofas juntas. El énfasis de cada verso guarda proporción con la brevedad de un poema acabado. Me parece que el sentido de cuál es el énfasis preciso, aunque sea una cuestión menos importante, es un aspecto de la poesía verdaderamente noble y casi tan importante como las palabras sobre las que se deja caer el énfasis. La emoción o la majestad, supongo, exigen cierto énfasis, difícilmente se dan de forma casual, mientras que por otra parte el exceso de énfasis es perjudicial, efectista, no sé si me siguen.

—Bastante —dijo el catedrático—. La escritura del soneto exige este sentido del que habla usted. Un soneto debe terminar, o en cualquier caso es muy probable que termine, con un vigoroso énfasis. Los de Shakespeare terminan con un énfasis del *pathos* condensado en un dístico. Los tomaría como ejemplo evidente del carácter relativo de la belleza. Por un lado el soneto perdería si escribiésemos otros dos versos en vez del dístico final, y por otro el dístico perdería si se citase aparte, al quedar sin el énfasis que se ha ido conteniendo a través del soneto y que se libera en esos dos versos que el ojo advierte que son el final o que la voz lee con una nota más profunda y una mayor lentitud. Los sonetos de Wordsworth me parece que terminan a veces de un modo menos fatal.

—No admito ninguna crítica dirigida contra Wordsworth —dijo Hanbury—. Por lo demás, estoy de acuerdo. Sí, he advertido que hay un

carácter especial en los primeros y últimos versos, algo que no se puede transferir a otro lugar; lo he advertido, como dice el señor Middleton, en el catálogo de la Academia. Si por error adjudica ese énfasis a un primer o un último verso… No sé cómo llamar a esta intuición que tengo sobre el comienzo de algunos poemas.

—Creo que es una especie de agradable expectación —dijo el catedrático—, y a veces un tono deliberadamente bajo que uno intuye que se abandonará pronto mediante una elevación o un vuelo hacia un tono más alto.

—Sí, es eso. En cualquier caso si se atribuye el carácter peculiar de un verso a otro se entiende mal y se pierde en parte la belleza, estoy de acuerdo.

—Bien —dijo el catedrático a Middleton—, usted y Hanbury lo han explicado por mí, y he tenido el placer de oír mi teoría expuesta mientras yo guardaba silencio.

—Me temo que no podemos decir tanto —dijo Middleton.

—Y ahora —continuó el catedrático— ya no hace falta que plantee a Hanbury esa pregunta, si he de considerar la estrofa que ha citado sola o en referencia al resto del poema, porque estoy seguro de que dirá que la segunda es la respuesta acertada.

—Sí —dijo Hanbury—. Supuse que conocía bien el poema, todo el mundo lo conoce. Y por eso solo he citado un verso. Es el espíritu lo que quiero que explique en su teoría, y eso se respira en todo el poema. Sin embargo, una vez entendido eso, supongo que será más rápido examinar una sola estrofa que todo el poema.

—Entonces —dijo el catedrático—, antes de avanzar, estamos de acuerdo en que el efecto de conjunto de una obra de arte se debe al efecto que añade cada parte al resto, en una obra de teatro de cada acto con el resto, en un poema breve de cada estrofa con el resto, y así sucesivamente, y en que la adición o la sustracción de cada estrofa no supondrá solo la adición o la sustracción de la excelencia de esa estrofa únicamente sino también, y necesariamente, un cambio en el conjunto, sea para mejor o para peor. No obstante, depende de la naturaleza de la obra cuál será la importancia de tal pérdida o ganancia. Supongo que será mayor allí donde

la conexión es grande, donde la unidad está muy marcada, es decir, donde se da una unidad no solo de espíritu sino de estructura…

—Un momento —interrumpió Hanbury—, ¿qué es la unidad de estructura?

—Bueno, en el soneto tenemos un ejemplo: debe estar compuesto de catorce versos; si le quitas un verso eso acarreará una pérdida notable a la unidad de la estructura.

—Vale. Esa unidad la puede preservar cualquiera, supongo, y también la suficiente unidad en la trama como para hacer que un drama sea inteligible. Para mantener la unidad de espíritu se requiere energía, podríamos decir.

—Sí. En este caso particular no quiero decir que la unidad del poema podría perder mucho por la supresión o la adición de una estrofa, salvo…

—Oh —dijo Hanbury.

—… Salvo, mi entusiasta amigo, la pérdida del valor intrínseco de la estrofa, que sería considerable, iba a decir. Y ahora debo descender a cuestiones más concretas. Voy a bajar en picado, Hanbury, voy a descender bruscamente sobre las cuestiones del ritmo, el metro y la rima.

—Bueno, si desea mantenerlo todo «estructural», según su definición, el punto principal seguiría quedando pendiente —dijo Hanbury.

—Supongo, sin embargo —dijo Middleton—, que cada nuevo tema amplía el círculo de las cuestiones que explica la teoría.

—Cierto. Dejemos pues que descienda en picado.

—Tendremos que ponernos dialécticos de nuevo —dijo el catedrático —. Les parecen hermosas estas cosas: el ritmo, el metro, la rima, ¿verdad?

—Por supuesto que sí. A todo el mundo se lo parecen. Descienda de una vez —dijo Hanbury.

—¿Y qué es el ritmo? ¿No es la repetición de una secuencia regular, sea de acentos o de sílabas?

—La repetición de una secuencia regular, sí, así lo creo.

—Bien —dijo el profesor—, un troqueo es una secuencia de larga y breve, un anapesto es una secuencia de breve, breve y larga. Estas secuencias se llaman técnicamente «pies», ¿no es así? Su repetición hace que el lenguaje adquiera ritmo. La repetición de troqueos produce el ritmo trocaico, la de anapestos el anapéstico, y así sucesivamente.

—Entiendo.

—Recuerdan que estuvimos de acuerdo en que la regularidad era la coherencia o la concordancia o la semejanza o bien de una cosa consigo misma o bien de varias cosas entre sí. El ritmo es pues un ejemplo de regularidad, ¿cierto?

—Cierto.

—¿De una regularidad exacta y absoluta? —preguntó el catedrático—. ¿Debe todo anapesto ser exactamente igual que el siguiente?

—Claro que sí. Si no lo fuese, uno de los dos dejaría de ser un anapesto y sería algún otro pie.

—Veamos. Probaremos con algunos troqueos ingleses, troqueos tónicos: *Odours when sweet violets sicken / Live within the sense they quicken.*[21] ¿Son todos los pies aquí exactamente iguales que el siguiente?

—Sí, con algunas salvedades. Aunque la poesía inglesa es acentual, la cantidad silábica juega un papel, aunque a veces no muy reconocido, y eso hace que sea tal vez menos regular que la poesía clásica, aunque probablemente el acento haya jugado en esta última un papel muy parecido. Por eso, y porque está compuesto de dos palabras, el pie *when sweet* no es el contrapunto exacto de *odours* o *sicken*.

—Muy bien, pero no me refería a eso. Considerémoslos estrictamente regulares como desean ustedes. ¿Nada más?

—Nada, excepto que *violet* no es un troqueo sino un dáctilo. Es una licencia.

—Un mero pie alternativo —dijo el profesor—, del mismo modo que en el hexámetro se puede usar el dáctilo y el espondeo como alternativas en los primeros cuatro pies. No me refiero tampoco a eso. Recuerdan ustedes que yo deseaba considerar la belleza como regularidad o semejanza atemperadas por la irregularidad o diferencia. El ramo de castaño era uno de mis ejemplos. En el ritmo tenemos la regularidad, la semejanza; mi propósito es, dado que estamos de acuerdo en que el ritmo es hermoso, encontrar en él el desacuerdo, la diferencia. ¿Siguen sin ver ninguna?

—No, ninguna. ¿Cuál es?

—Esta, mi querido Hanbury: la secuencia acentual —que llamamos troqueo— en *odours* es la misma que en *when sweet* o en *sicken*, pero el pie no es exactamente el mismo sencillamente porque está constituido por una

palabra distinta. *Odours* no es la misma palabra que *sicken*, y por consiguiente el pie *odours* no es el contrapunto exacto del pie *sicken*. Tiene la misma secuencia acentual, pero realizada en sílabas distintas. El ritmo es pues semejanza atemperada por la diferencia, ¿no les parece?

—Sí… Bueno, pero… Tiene usted razón, lo que me pregunto es cómo no lo vi antes.

—Y la belleza del ritmo se puede deber a las mismas causas que la del ramo del castaño, ¿no es así?

—Sí.

—En cuanto al metro —dijo el catedrático—, consiste en la repetición de ciertas secuencias rítmicas regulares, ¿verdad? O sea, en la combinación de partes de un ritmo de cierta longitud, igual o distinta.

—Oh, sí, si define el metro de ese modo. El metro es un todo del que cada pie es una parte, o si lo prefiere los pies son partes del verso y el verso lo es del metro. Pero ya tengo bastante sobre el metro, vayamos a la rima.

—¿Qué es la rima? —preguntó el catedrático—. ¿No es una coincidencia en el sonido?

—Con pequeñas diferencias, sí —interrumpió Hanbury—. También he oído bastante sobre la rima.

—Permítame no obstante —dijo el catedrático— que en este momento de triunfo insista en la rima, que es un ejemplo breve y valioso de mi teoría. La rima es útil no solo para ilustrar la proporción de desacuerdo que va unida a la coincidencia que el oído encuentra placentera, sino también porque señala los momentos de una obra de arte (si consideramos cada estrofa como tal) en los que el principio de la belleza se señala con claridad, los intervalos con los que una combinación de regularidad y desacuerdo en algo tan pronunciado como la rima pueden establecerse, las proporciones que bien pueden considerarse estructurales y más o menos marcadas. ¿Comprenden?

—Sí —dijo Middleton—. De hecho me parece que la rima es el epítome de su teoría. Toda belleza puede, mediante una metáfora, considerarse una rima, ¿no es así?

—Sin duda —dijo el catedrático—, si se añade una explicación, no puedo pensar en un modo tan perspicaz de resumir mi teoría. Gracias.

—Bien, pues haré un barrido completo —dijo Hanbury—. La asonancia no es una práctica de la poesía inglesa, y en esa estrofa de Wordsworth en particular la escasa aliteración que hay tal vez no sea propia y deliberadamente aliteración, pero dejaré a un lado esas cuestiones para evitar más problemas, así como cualquier otra cosa que sea estructural en poesía. Veo que las explicará a su manera. La estructura es artificial y no requiere del genio, pero la expresión y el espíritu de mi estrofa son los de Wordsworth y quedan por explicar ambas cosas. Se lo puedo volcar en una forma carente de ritmo, de metro y de rima, y entonces sería una hermosa prosa, salvo por lo que mi torpeza pueda estropear en esa versión.

—Oh, eso es más de lo que le he pedido —dijo el catedrático—. No puede esperarse de ningún pensamiento que parezca atractivo si se altera el vehículo mediante el que se eligió transmitirlo.

—El de Wordsworth sí lo parecerá —dijo Hanbury—. Él sostenía que la buena poesía, si se le sustraía la parte estructural, haría una buena prosa. [22] Veamos un intento:

> Burlón recién llegado, te he oído, incluso ahora te oigo y mi corazón se alegra. ¡Oh, cuco! ¿Debemos llamarte pájaro o una voz errante?

—Es usted generoso —dijo el catedrático—. Los cambios necesarios para convertirlo en un fragmento arrítmico inevitablemente han destruido parte de la gracia de la expresión, pero no tanta, me temo, como espero que pierda antes de que lleguemos a la cuestión del sentimiento y el espíritu del poema.

—Bueno, comience como quiera.

—Entonces debo preguntarle primero si en las cuestiones relativas al significado no es preciso que las partes de todo conjunto estén o bien conectadas o bien divididas.

—Sí, lo es: lógicamente, me refiero, mi respuesta es que todas las cosas han de estar o bien próximas a otras o no. Pero no entiendo este giro en el debate.

—Se lo explicaré —dijo el catedrático—. Tomemos unas figuras simples, como el círculo y el triángulo. El círculo lo produce una línea

continua, el triángulo está compuesto por tres líneas que se cruzan. Y los arabescos, así, han de consistir o bien en una línea continua —o, si prefiere considerarlo así, en varias líneas— o bien en líneas discontinuas.

—O en ambas —dijo Hanbury.

—O en ambas. Es decir, que el arabesco o la imagen o lo que sea puede estar compuesto por líneas continuas o discontinuas: en términos generales todas las formas están compuestas así, salvo las más simples. Solo que usted entiende que todas las figuras deben estar compuestas o bien de líneas continuas o bien de discontinuas o de ambas.

—¿No ha olvidado los puntos? —preguntó Middleton—. Se puede ornamentar utilizando solo puntos, y aunque no se puede hacer gran cosa con tal material el resultado es complejo de algún modo, se puede añadir un toque y enfatizar imágenes más elaboradas mediante puntos.

—¿Cómo puede uno ornamentar mediante puntos? —preguntó Hanbury.

—Con cinco puntos dispuestos de un modo particular puedes hacer una cruz, ¿no? Hay —pensaba especialmente en esto— una forma muy simple y hermosa que se hace con puntos, al disponerlos por así decirlo en los tres ángulos de un triángulo, así —y lo garabateó sobre el papel—. De hecho conforman el signo del *porque* en matemáticas. Es la forma del vestido de una chica en un esbozo de Rossetti; el frontispicio a *Goblin Market*, de la señorita Rossetti, no sé si lo ha visto.

—Ah, sí, había olvidado esa forma —dijo Hanbury.

—No había reparado en los puntos, cierto —dijo el catedrático—, pero creo que no nos darán mucho trabajo. Se les puede considerar como el caso extremo de una línea exenta o discontinua, ¿no es así? Y cuando se agrupan en formas sugieren las figuras de las que son sus extremos, del mismo modo que sus cinco puntos sugieren una cruz y sus tres un triángulo, que cabe representar respectivamente mediante dos líneas rectas y secantes en ángulo de noventa grados y mediante tres líneas rectas… Bueno, no es necesario que siga. ¿Puedo detenerme un momento para señalar la ilustración de mi teoría que propicia el análisis de la forma triangular mediante puntos? Por supuesto, ustedes dirán que los puntos así dispuestos son más hermosos en el vestido de la chica que lo que serían los simples triángulos. ¿Por qué sucede esto? Quisiera pensar que porque, sea cual sea

la belleza que un triángulo ofrece a la mirada, se añade un elemento más de belleza en el contraste entre la continuidad, la continuidad absolutamente simétrica, de las líneas rectas que componen los lados del triángulo sugerido, y la discontinuidad —si se me permite emplear esa palabra—, la discontinuidad extrema y enfatizada de los tres puntos.

—Usted arrimaría todas las ascuas a su sardina —dijo Hanbury con una sonrisa.

—Un divertimento inocente —respondió el catedrático, abriendo las manos— mientras no obligue a nadie a comprar mis sardinas.

—Me parece que estamos avanzando muy deprisa, pero avancemos.

—De acuerdo. Debemos considerar pues que todas las figuras están compuestas o bien de líneas continuas o bien de discontinuas o de ambas. Y lo mismo vale para los colores: deben o bien mezclarse unos con otros o bien ofrecer un contraste sin transición; y en cuanto al sombreado, o bien hay una gradación o bien se oponen bruscamente el blanco y el negro, o en cualquier caso lo hacen dos sombras diferentes. Interrúmpame si no están de acuerdo.

—Es con sus conclusiones con lo que no estoy de acuerdo —dijo Hanbury.

—Gracias. «Incluso su ceño fruncido es más hermoso».[23] Y de la música cabe decir lo mismo. Los sonidos o bien transitan de una nota a otra, como hace el viento en una grieta o como se puede hacer con la cuerda de un violín, o bien las notas se suceden sin transición como en el piano. Bien, supongo que esto se puede aplicar a todo. De momento no nos preguntemos qué tiene que ver esto con mi teoría: pueden conceder, sea cual sea la teoría adecuada sobre la belleza, y la importancia que le concedan a este hecho, que se da tal hecho, a saber, que cualquier cambio en las cosas, cualquier diferencia entre una parte y otra, ha de ser o bien paulatina o bien abrupta.

—Así es.

—Entonces, de las numerosas distinciones que cabe hacer de las cosas hermosas consideraré que hay una, da igual lo poco importante que resulte, entre lo paulatino y lo abrupto. Creo que la llamaré, aunque temo que se rían de mis palabras, una distinción entre la belleza *cromática* y la *diatónica*. Como saben, la escala diatónica excluye los semitonos, mientras que la cromática los incluye. Por supuesto, en música la escala cromática no

es verdaderamente cromática; solo está más cerca de una escala auténticamente cromática que la diatónica, pero eso ya lo saben. Por tanto, podemos clasificar en estos dos grupos muchas formas producidas por el arte, en especial —ya que tratábamos este tema— las formas poéticas, que pertenecen a una de las dos. Porque creo que cuando hagamos esa clasificación verán sin dificultad que la distinción en realidad no carece de importancia. Pero primero he de plantear más preguntas. Todas las cosas semejantes son también diferentes, ¿no es así?

—Supongo que lo son.

—Y todas las cosas diferentes son también semejantes, ¿no es así?

—Explíquese —dijo Hanbury.

—Bien, las cosas son semejantes debido a que poseen alguna propiedad en común, ¿no? Ahora bien, dos cosas cualesquiera, por muy distintas que sean, tienen algo en común si ampliamos lo bastante el terreno de la comparación: es algo que conocemos por la lógica. Y del mismo modo dos cosas cualesquiera, por muy semejantes que sean, difieren en algo, aunque solo sea porque pese a ser idénticas en todos los demás aspectos no pueden encontrarse en el mismo lugar y al mismo tiempo, ¿no?

—Ciertamente.

—La semejanza implica por tanto diferencia y la diferencia semejanza, ¿no es así?

—Sí.

—Y podemos comparar las cosas de tres modos. Primero, las cosas que consideramos semejantes para buscar su diferencia; segundo, las que consideramos distintas para buscar su semejanza; y tercero, aquellas sobre las que no hemos llegado a una opinión para buscar en ellas tanto la semejanza como la diferencia. La tercera es la modalidad de comparación propia de la filosofía y la ciencia. Las otras dos, del arte. En arte puedes advertir la semejanza de dos cosas, como en el símil, o la diferencia, como en la antítesis, pero no reúnes ambas para decir que son en parte semejantes y en parte distintas, ¿no es así?

—Así es.

—Sin duda hay en la poesía —continuó el catedrático— ejemplos de comparaciones de este tercer tipo, en los que se consideran deliberadamente tanto la semejanza como la diferencia, pero si los observamos de cerca no

contradicen lo que acabo de decir, a saber, que la poesía agrada solo en la semejanza o solo en la diferencia, porque se comprueba que hacen de cada semejanza una razón para la sorpresa en la siguiente diferencia y de cada diferencia una razón para la sorpresa en la siguiente semejanza; «pero» o palabras parecidas aparecen antes de cada nuevo punto de comparación, y los propios símiles y antítesis contribuyen a formular una antítesis más amplia. Uno recuerda cosas así en Pope,[24] pero no puedo ofrecer mejor ejemplo que el conocido dístico de Denham,[25] donde el poeta compara las cualidades majestuosas del Támesis con las mismas cualidades en otras cosas, pero muestra que en este último caso no van acompañadas de esas cualidades contingentes y particulares que pierden su valor cuando se encuentran. Dice: *Though deep yet clear, though gentle yet not dull, / Strong without rage, without o'erflowing full*.[26]

—Sí, entiendo.

—Por cierto —dijo el catedrático—, lo que hace de estos versos algo doblemente feliz no se advierte a menudo y se pierde al citarlo por separado. Me refiero a que hay una segunda comparación: el poeta dice que desea que sus versos sean como esas aguas, «claros aunque hondos». Pero volvamos con nuestra discusión. Cuando en poesía se señalan dos cosas como semejantes se entiende que antes se han considerado diferentes, y cundo se contrastan se entiende que se han tenido antes como semejantes, ¿no es así?

—Ya veo. Si se me permite interrumpir, ¿no es este un buen ejemplo de ese tercer tipo de comparación del que hablaba? … *facies non omnibus una, / nec diversa tamen, qualis decet esse sororum*.[27]

—Lo es. Así que en la práctica solo hay estos dos tipos de comparación en poesía: comparación de la semejanza, a la que pertenecen la metáfora, el símil y ese tipo de tropos, y comparación de la diferencia, a la que pertenecen la antítesis, el contraste, etc. Pero hay una palabra muy adecuada para expresar el principio común de ambas modalidades de comparación: paralelismo. La poesía hebrea, como saben, solo se diferencia de la prosa en cuanto a la estructura por estar repleta de paralelismos, que por supuesto se subdividen a su vez en otros paralelismos. Esto es conocido, pero el importante papel que juegan los paralelismos de expresión en nuestra poesía no lo es tanto: creo que a cualquiera sorprenderá cuando se le señala

por primera vez. En este momento bastará recordar que es la causa de la metáfora, el símil y la antítesis para comprobar que en ella hay cualquier cosa menos un elemento trivial. Debemos situar el paralelismo, pues, si se entiende bien el término, del lado de la belleza diatónica; del lado de la cromática caen el énfasis, la expresión (en el sentido que tiene en música), el tono, la intensidad, el clímax, etc. Cuando digo «clímax» e «intensidad» no estoy siendo muy estricto porque pueden darse de modo abrupto, por supuesto, y por tanto caerían del otro lado; pero la terminología de esta joven ciencia tiene sus carencias. Quizá «tono» y «expresión» sugieren mejor la belleza cromática.

—Pero ¿no es una petición de principio —dijo Hanbury— hablar de *belleza* diatónica y de *belleza* cromática?

—En el futuro —dijo el catedrático— hablaré de *diatonismo* y *cromatismo*, si me disculpan la pedantería. En cuanto a este último, debido a la naturaleza del objeto es difícil señalar ejemplos, pero creo que admitirán que juega un papel importante en el arte.

—Sin duda —dijo Hanbury—. Pero hay algo que quiero preguntar. Todas estas cosas —la metáfora, el símil, la antítesis, el tono, la expresión y cuanto ha nombrado usted— se dan en la prosa lo mismo que en la poesía, aunque sin duda con menos frecuencia. Hay muchos pasajes de prosa, por ejemplo, que ofrecen más metáforas y antítesis que otros pasajes de idéntica extensión que podría encontrar con la misma facilidad en la poesía. ¿Qué diferencia de principio hay pues entre la poesía y la prosa?

—La diferencia más obvia, y que salta a la vista, es lo que llamamos verso, ¿no? Consiste en que la poesía tiene una estructura regular y la prosa, no —dijo el catedrático.

—Oh, pero no querrá decir usted que solo se trata de eso, que no hay diferencias más sutiles. Yo diría que esa es una diferencia muy pobre.

—Amigo mío, esta es una cuestión en la que sé que puedo esperar más objeciones que en ninguna otra. Puedo anticipar que se me espetará una serie de definiciones sublimes e imprecisas de poesía, que la poesía es esto o aquello, y que se me dirá que no debo ofender al poeta con mi superficial inteligencia porque no puedo entenderlo, y que la divina facultad no puede reducirse al microscopio y el bisturí, y que cada vez que se abre una flor y ofrece su belleza al sol ahí está la poesía, y que soy un positivista —

adjetivo al que no interpongo ninguna objeción— y que soy un esclavo de los números y que me dedicaría a clasificar y analizar hasta en la tumba de mi madre, y que soy un buitre sediento de carroña que espera —o que no espera— la oportunidad de rasgar el corazón del poeta ante el público, y que soy un filisteo de una especie grave, y que Shakespeare y Wordsworth y Tennyson y muchos otros me han maldecido, y que mi única recompensa será recibir el odio más feroz, la burla más fiera, del poeta, el auténtico e ideal poeta. Dios mío, creo que he descrito con bastante viveza y poesía estas consecuencias de mi enérgico augurio. Sí, lo veo todo con un vidrioso desprecio. Y ustedes, que han hecho promesas tan halagadoras, han arrojado la primera piedra. Pero concédanme pronunciar la palabra «poeta» con p minúscula y morir. Es un volante de bádminton que en otro tiempo, en los intervalos de su vuelo, no desdeñaba descender al terreno llano; ahora, lanzado al vuelo con las sublimidades y «alada con el deseo», ha ascendido a sus nubes. He aquí, Hanbury, mi último tributo a usted en prosa semirrítmica.

—Recuerde, por favor —dijo Middleton—, que yo no coincido del todo con el señor Hanbury. Estoy ansioso por oír esa distinción entre poesía y prosa.

—La idea más humilde de la prosa —dijo el profesor— hace que ante la poesía aparezca como un oficio ante un arte o, si lo prefiere, como una artesanía ante una de las bellas artes; pero en realidad esta visión solo se ajusta a la prosa más pobre y utilitaria. Más allá de esta, toda prosa es en un grado u otro artificial y persigue la belleza, supongo, y con ese propósito utiliza —como ha señalado nuestro amigo— las mismas formas no estructurales que la poesía. Creo que la verdad es que Hanbury pensaba en el verso más elevado (o, como dice la gente, que a lo que le es inferior lo considera simple «verso», en la «poesía») y juzgó que yo equiparaba la obra del genio y la prosa común e irrelevante, obra de una pluma vulgar y utilitaria. Y desde ese supuesto no extraña que creyese mis palabras injustas. Pero aun así uno puede en justicia comparar el verso ripioso o sin pretensiones con la prosa noble y elocuente, como la que escribieron Burke o Platón o Shelley, en su prefacio a *Adonais*.[28] No, al comparar poesía con prosa debe de tratarse de poesía vulgar y prosa vulgar o de poesía noble y prosa noble. Por tanto, si por poesía se entiende todo lo escrito en verso

podemos definirla como diferente de la prosa por tener una estructura artificial continua y regular, cuya naturaleza estudiaremos dentro de un minuto; si por poesía se entiende solo el verso noble entonces definamos el verso como se ha hecho arriba y añadamos únicamente que la poesía en un caso particular, a saber, el que se da cuando ese verso es noble o logrado. En cuanto a la naturaleza de la estructura artificial, de lo que acordamos arriba creo que puedo concluir que dirán ustedes que el ritmo, el metro, la rima, la aliteración, la asonancia y cualquier otra propiedad estructural que puede pertenecer al verso es un caso de paralelismo estrictamente regular, ¿no es así?

—Ciertamente —dijo Middleton.

—Así pues, el verso y la prosa artística —dijo el catedrático— son artes que utilizan las palabras, y el verso se distingue de la prosa porque emplea un paralelismo estructural continuo, que va de los llamados técnicamente paralelismos de los salmos a las intrincadas estructuras del verso inglés o latino o italiano.

—Desde luego —dijo Hanbury—. No veo ninguna objeción a esto, diría que es todo correcto. Pero hay algo que usted no parece tener en cuenta o que no explica en absoluto. Usted parece creer que la diferencia entre la mejor prosa, pongamos, y el mejor verso consiste solo en que una tiene la ventaja de poseer una estructura artificiosa continua; de hecho la ventaja de la poesía sobre la prosa puede resumirse en el valor intrínseco de esa estructura, esto es, del verso. Pero ¿no se supone siempre que los esfuerzos literarios más elevados —los creativos, quiero decir— se han hecho siempre en verso y no en prosa? Si quiere usted ejemplos de la sublimidad y la emoción más profundas y de cualquier otro tipo de belleza, ¿no los busca en el verso, más que en la prosa? Sin duda esto no se debe a que uno pueda encontrar emoción o sublimidad o lo que sea que hay en el verso con la misma facilidad en la prosa, del mismo modo que uno diría que el té sabe mejor con azúcar que sin ella.

—En realidad no había obviado esta cuestión —dijo el catedrático—, pero hace usted bien en proponerla. Usted advierte, como lo han hecho otros, que el genio se muestra con más fuerza bajo las constricciones de metro, rima, etc., que sin ellas, es decir, que resulta más eficaz cuando está condicionado que cuando no lo está. Es demasiado tarde para comenzar un

debate sobre este tema, pero creo que podré defender mi idea para considerar la diferencia entre poesía y prosa. Yo solo estaba dando una definición, como recordarán ustedes, una definición científica de poesía. Pero el hecho que señala usted es sin duda llamativo, aunque debe considerarse o bien un accidente de la poesía o bien —y este es el modo más acertado de expresarlo— como el resultado lógico de las condiciones de la poesía; para indagar sobre la poesía es preciso establecer esto primero, pero no debemos incluir lo definido en la definición, ¿verdad? Ya digo que es demasiado tarde para discutir esto hoy, pero cabe expresarlo así, a grandes rasgos: la concentración, la intensidad que se propicia mediante una estructura artificial pone en juego los recursos del genio por un lado, y por el otro deja atrás todo lo que las mentes vulgares pueden ofrecernos.

—En los aspectos más bajos del arte —dijo Middleton— todos los artistas, grandes y medianos, como Sir Joshua Reynolds, por ejemplo, rayan al mismo nivel; pero cada aspecto nuevo va seleccionando y distinguiendo. La grandeza se mide mediante la acción poderosa de la mente bajo lo que solemos considerar como dificultades.

—Muy cierto —dijo Hanbury—, pero ¿qué tiene esto que ver con la concentración?

—Que funciona así, supongo —dijo el catedrático—. Todo el mundo se da cuenta de que no tiene sentido escribir en verso, por ejemplo, si vas a decir lo que podrías decir sin él. Además, el énfasis que proporciona el metro exige una agudeza y un acento en la expresión. Creo esto basta por el momento, y podemos volver a nuestra investigación. Veamos, ¿dónde estábamos? Habíamos acordado en situar la expresión y todo lo que ella implica bajo el primer grupo y el paralelismo, tanto el estructural como el que no se refiere a la estructura, en el segundo. Dije, como recordarán ustedes, que yo pensaba que la gran frecuencia y la importancia del paralelismo (el mismo que en una forma más reconocible, artificial y estructural constituye el fundamento de la poesía hebrea) no se comprendía a menudo. Ojalá tuviera tiempo para ilustrar esto mediante el análisis de varios ejemplos, pero…

—Espero que así sea —dijo Hanbury—. Si no hay tiempo hoy lo hará otro día, y explicará además otras cosas. Porque hemos llegado tan lejos que, aunque esté en desacuerdo, deseo oír todo lo relativo a su teoría. Quizá

podría oír lo que deseo al menos en sus conferencias del próximo trimestre, porque entonces tendré bastante tiempo libre.

—O antes, si lo desea. Tan pronto como quiera. A todos nos gusta contar con un auditorio. ¡Un auditorio! Más bien un volante, un interlocutor, lo que sea que cargue con la parte ardua de la tarea de construir una teoría, mientras yo me siento cómodamente y me encargo de escuchar. En cuanto a los paralelismos: hoy solo puedo ofrecer unos pocos ejemplos, pero quizá cuando le haya mostrado cómo considerarlos usted mismo los encontrará en abundancia en su casa, especialmente en la poesía lírica que vive en ellos; y creo que comprobará que crecen en número y en claridad conforme se eleva la emoción. Por no ir más lejos, veamos el breve poema de Shelley al que hemos recurrido antes. ¿Qué idea expresa? Hablando vagamente, el lugar de la memoria en el amor. Pero si lo contemplamos más de cerca encontramos la idea, que se resume en los dos últimos versos, formulada como una antítesis: *Thy thoughts, when thou art gone, / Love itself shall slumber on*.

—¿Puede considerarse eso una antítesis deliberada? —dijo Hanbury—. Es hermosa, pero tan simple —«tus pensamientos, cuando te hayas ido», me refiero— que parece dudoso que se pudiera haber expresado con más sencillez.

—Bueno —dijo el catedrático—, recapacitemos. Al escribir este poema Shelley o bien ha debido de tener ante sí una idea que deseaba traducir en palabras —a saber, el papel de la memoria en el amor, como decíamos antes — o bien esa idea surgió en su mente en la forma de expresión que leemos en el poema, siendo entonces pensamiento y expresión indistinguibles. Este último creo que es el auténtico modo de considerar la escritura poética, pero sea como fuere ha debido de ser uno de estos dos casos, ¿no?

—Supongo que sí.

—Muy bien. Entonces, si se trata del primer caso, de todas las formas concebibles en las que podría haber elegido expresar esa fértil idea, eligió esta: de modo que la antítesis de «tus pensamientos, cuando te hayas ido» le agradó más que otras formas de expresión antitética imaginables, y fue por lo tanto algo deliberado. Pero si se dio el segundo el caso, entonces su pensamiento surgió de una sola vez en su mente en esa forma, lo que muestra cómo una expresión singularmente hermosa de poesía tiene como

esencia una forma antitética: que la antítesis es irrenunciable para lograr la belleza es algo que puedes demostrar fácilmente al ver cómo destruyes el *pathos* si suprimes las palabras *when thou art gone*, «cuando te hayas ido». Inténtenlo en prosa. ¿Cuál es más hermoso? ¿*Love itself shall slumber on thoughts of thee, when thou art gone* («el amor mismo soñará contigo, cuando te hayas ido») o *Love itself shall slumber on the memory of thee* («El amor mismo soñara con tu recuerdo»)?

—Reducirlo a prosa —dijo Hanbury— es, como decía, una prueba dura y áspera. Sin embargo, creo que tiene razón. Continúe.

—Sí. La idea del poema se ha vertido pues en la forma de una antítesis. Y esta se ilustra con tres metáforas, que hacen del dístico en el que se expresa la idea un sistema de paralelismos de cuatro miembros, con las metáforas tomadas de la música, de las flores aromáticas y de los pétalos de rosa. Pero estudiemos un poco mejor la subordinación de un paralelismo a otro. Cada una de estas metáforas contiene una antítesis: «La música, cuando mueren las dulces voces», «Aromas, cuando las dulces violetas se amustian» y «Pétalos de rosa, cuando se arranca la flor» y corresponden a esta antítesis en «tus pensamientos, cuando te has ido». Y no me digan que la antítesis es necesaria para su inteligibilidad, porque de inmediato responderé que es además parte de la sustancia de su belleza.

—Sí —dijo Hanbury—, ese poema está hecho de paralelismos. Sin embargo, no todo poema está construido de un modo tan artificial, de eso estoy seguro. Bien, bien, no olvido que en este momento usted solo está ilustrando su importancia en la poesía, no su necesidad. Una vez vi ese poema de Shelley hermosamente ilustrado en las Exposición de Acuarelas, hace unos años. He olvidado el nombre del pintor.

—Smallfield[29] —sugirió Middleton.

—Sí —dijo el catedrático—, era Smallfield. Algo exquisito. Rara vez tiene uno la oportunidad de ver un cuadro que denote tanta imaginación en el pintor, pero que al mismo tiempo no desplace la expresión del sentimiento del texto. Estaba lleno de lo que suelen llamar «poesía» en la pintura y en otras artes; no es de extrañar que la cualidad pertenezca a la poesía y la tomen en préstamo otras artes, porque se encuentra ahí en proporción mayor que en ninguna otra parte y porque, por razones que

serían largas de explicar, sin ella los demás elementos se colapsan por completo y de un modo más obvio que en otras artes.

—Era hermoso, ¿no le parece? —dijo Hanbury.

—Sí, y expresaba con fidelidad el espíritu del poema de Shelley, ¿no cree?

—Sí. Veo que me está tendiendo una trampa, ¿no es así?

—Así es. A ver, ¿dónde están los paralelismos?

—Oh —dijo el catedrático—, no es razonable de su parte, cuando lleva tanto tiempo analizar una sola estrofa, pedirme que me zambulla en el ancho mar de un arte distinta, para explicar otro ejemplo. Como sabe usted bien, al ilustrar un arte mediante otro no trasladamos la estructura del arte que se ilustra. Ahora bien, en cuanto a la estructura, la pintura es más cromática que la poesía. Sin embargo, volvamos a nuestros ejemplos de paralelismo de significado en poesía. Antes de llegar al poema de Wordsworth elegiré un poema que a primera vista no abunde en paralelismos (cuando digo «a primera vista» quiero decir que realmente no contiene más paralelismos que la mayoría de los poemas y que por tanto estoy empleando un ejemplo moderado, no extremo). ¿Conocen un poema titulado *The Nix*, por Richard Garnett?[30] Lo vi en la antología realizada por Coventry Patmore, *The Children's Garland*. Creo que puedo repetirla de memoria.

The crafty Nix, more false tan fair,
Whose haunt in arrowy Iser lies,
She envied me my golden hair,
She envied me my azure eyes.

The moon in silvery ciphers traced
The leaves on the waters play'd;
She rose, she caught me round the waist.
She said, Come down with me, fair maid.

She led me to her crystal grot,
She set me in her coral chair,

She waved her hand, and I had got
Or azure eyes, or golden hair.

Her locks of jet, her eyes of flame
Were mine, and hers my semblance fair;
‘O make me, Nix, again the same
O give me back my golden hair’.

She smiles in scorn, she disappears,
And here I sit and see no sun,
My eyes of fire are quench’d in tears,
And all my darksome locks undone.

He querido elegir este poema en lugar de otros más conocidos por varias razones. Doy por supuesto que el autor no es muy conocido, de modo que apreciaremos esta pieza —no quiero decir en absoluto que es lo que debamos hacer siempre— por sus propios méritos, sin referencia al estilo del autor. Yo al menos estoy en posición de hacer tal cosa. Espero que me acompañen en mi admiración porque, obviamente, en caso de que no encuentren ninguna belleza en él no servirá de nada analizarlo para mostrar cómo ha nacido su belleza. Pero, si se me permite adivinar su opinión, diré como postulado para mis razonamientos que es un poema encantador. Lo que en primer lugar hace que se me ocurra es esto: que es especialmente poesía. Me explico: no es el poderío del poeta lo que me impresiona (eso es lo que uno siente antes que nada ante Dryden,[31] que parece tomar ideas que no son naturalmente poéticas sino más bien opacas y toscas, pero por medio de una energía parecida al fuego las altera y las ponen incandescentes). La poesía del deán Milman[32] es de este tipo, pero no debido a la nobleza de las ideas ni al esplendor de las imágenes, que salvo por su concentración y su elaboración se podrían tal vez pasar a prosa; me parece advertir en ella que el autor ve las cosas en una luz que es precisamente la de la poesía, que es un ejemplo absoluto e incuestionable de poeta o que, por decirlo de otro modo, que es un artesano salido ya de su aprendizaje con las musas adiestradas a la perfección en su oficio y que posee todo lo que el conocimiento puede darle. El poema de Garnett es un

artefacto, como sabemos, pero con ese exquisito artificio que en realidad no pertenece a lo artificial sino a la simple expresión y que, salvo por lo pulido que está aquí, se encuentra a menudo en las baladas populares de nuestro país. Por eso considero esta pieza un ejemplo adecuado y típico entre muchos, porque me pareció al leerlo que era lo que el poeta expresaba en cuanto poeta, en el artificio transparente, casi espontáneo, que únicamente puede dar sabor a un tema realmente simple. Cuando esto no se hace tan abiertamente, como en algunas piezas de Wordsworth en apariencia más simples, si nos fijamos encontramos una sutil complejidad de emoción en el fondo, no una simplicidad que es el secreto de su belleza. Bien, ahora desmontemos el poema en sus partes. Como ven, se basa en la antítesis: si ponemos la idea central, esa idea central que dicen los críticos que constituye la esencia de la poesía lírica, en su luz más concreta y visual, encontraremos que es la de la transformación del cabello dorado y los ojos azules en el cabello negro y los ojos llameantes. Esa es la idea central y aparece varias veces en la expresión del poema. Veamos pues los paralelismos uno por uno: primero está «más falso que hermoso», obviamente intensificado mediante la aliteración, que siempre supone una ayuda. Luego, los siguientes dos versos de esa primera estrofa son un lugar señalado: para esquivar el reproche del señor Middleton, contienen una rima pero la posición relativa de las partes ha cambiado. Después la descripción de los siguientes dos versos se apoya en un paralelismo más sutil: «la luna trazaba en cifras plateadas / las hojas, y jugaba sobre el agua».

—Un momento —dijo Hanbury—. Esto ¿no equivale a convertir dos frases cualesquiera, si van unidas por la conjunción «y», en un paralelismo?

—Por supuesto —dijo el catedrático—. Y lo son en sentido estricto, pero no lo advertimos cuando se trata solo, por así decirlo, de un paralelismo utilitario. Usted diría tal vez que ese es el caso (que el autor no tenía intención de producir belleza alguna mediante esa forma de expresión, solo mediante las ideas). Pero yo no lo creo así: era perfectamente posible dibujar la luz de la luna en una sola frase, detallándola más, pero la naturaleza del tema y la intuición instintiva de los requisitos del grado preciso de idealismo en el que está escrito el poema le condujeron a pintarla con un paralelismo. En el momento en que la escritura es formal y

deliberada —es decir, en el momento en el que entra en los dominios del arte—, es curioso observar cómo incurre en paralelismos. Vean por ejemplo la «Exhortación» del *Libro de Oraciones*:[33] dicen que está llena de repeticiones y sugieren con eso, como veremos a continuación, que utiliza paralelismos con el fin de procurarse cierta dignidad, por así decirlo, pero solo alcanza la grandilocuencia porque los miembros del paralelismo no guardan proporción.

—¿Por qué no?

—Porque, si nos atenemos a la metáfora de las líneas paralelas, ahí las expresiones no son paralelas sino iguales, cosa que por norma no deben ser para lograr la belleza (es decir, que son lo mismo pero en palabras distintas). Veamos: «reconocer y confesar», «pecado y vicio», «ni aparentar ni fingir», «rezar y suplicar»… No son paralelismos muy artísticos. Pero sigamos. A continuación viene otro paralelismo en el que no me detendré; luego, en la tercera estrofa, dos paralelismos juegan el uno con el otro. El primero: «me llevó a su cueva de cristal, / me sentó en su silla de coral, / agitó su mano». Y el segundo: «agitó su mano, y no tenía ya / ni los ojos azules ni el cabello dorado». La última línea pertenece a un paralelismo independiente. Y aquí vemos por qué utilizamos «o» y «ni» de este modo en poesía exclusivamente, y no en prosa: porque la prosa a veces requiere expresar alternativas tan completa y enérgicamente como la poesía, pero cuando lo hace dice «o bien / o y ni / ni tampoco», fórmulas que sin duda trazan un paralelismo del sentido pero no tanto de la expresión.

—Repita la primera estrofa —dijo Hanbury; y cuando el catedrático lo hizo añadió—: No hace falta ahora analizar eso, me parece. Pasemos a la última.

—No está compuesta solo de paralelismos sucesivos —dijo el catedrático—. Los dos términos de un paralelismo forman una unidad de belleza, pero esa unidad puede a su vez ser un elemento de una unidad superior, del mismo modo que en un drama varios versos componen una réplica, varias réplicas una escena y varias escenas un acto. Lo que quiero decir es simplemente que las obras de arte son algo compuesto, que tienen unidad y subordinación, ¿no es así?

—Sin duda, y cada una de las partes complejas posee una unidad propia compuesta por las que le están subordinadas.

—Así es. Y ahora pasemos a esa tarea del buitre sediento de carroña y descompongamos anatómicamente la última estrofa. Podemos distinguir en el total de la estrofa dos partes desiguales: el primer verso y el resto de la estrofa. Ambas trazan la antítesis entre Nix, la diosa de la noche, y la doncella. Cada una de estas partes puede dividirse de nuevo, la primera en «sonríe altivamente» y «desaparece» y la segunda, más articulada y de forma desigual al principio, siendo un miembro el segundo verso de la estrofa y el otro los dos últimos versos. A su vez, cada verso puede dividirse en partes. «Aquí me siento y no veo el sol» es semejante a «sonríe altivamente, desaparece», salvo porque en el último caso la ausencia de la conjunción resalta la antítesis. Además, las antítesis del último dístico ¡son tan encantadoras! ¡Cómo se resume la ironía de su tristeza en los ojos llameantes que rompen en lágrimas! Y en cuanto a los rizos dorados que se han destruido, ya saben el uso que hace la poesía de las palabras negativas, precisamente por la sencilla razón de que expresan una antítesis: «decepcionado», «destemplado», «excomulgado» (…).

DIARIOS DE JUVENTUD

24 de septiembre de 1863

Horn, «cuerno».[34]

Los distintos modos que hay de contemplar un cuerno han dado lugar a un gran número de palabras en el idioma. Se puede considerar el cuerno como una proyección, un clímax, una señal de fuerza, poder o vigor, un objeto afilado, una espiral, un objeto ondulado, un arco, un recipiente del que beber, un material liso y duro pero no quebradizo, también pétreo, metálico o de madera, algo que brota, algo con lo que embestir o empujar, un signo de honor u orgullo, un instrumento musical, etc. Por la forma existen *kernel*, *granum*, *grain* y *corn*. Por la curva del cuerno existen *koronís, corona*. Por la espiral, *crinis*, «crin», para referirse a los rizos y tirabuzones. Por ser el punto más alto da lugar quizá a nuestra corona, en el sentido de cima de la cabeza, y el griego *kéras*, «cuerno», y *kára*, «cabeza», eran idénticos. Después, en cuanto al brotar y crecer, cabe comparar *kere, cornu, koroné*, el cuerno que no crece, *cresco, grandis, grass, great, groot*. Por su curvatura, *curvus*, probablemente de la raíz *horn* en alguna de sus formas, *géranos* en griego y *corvus, cornix* en latín, y *crow* (quizá también *raven*, que podría haber sido *craven* originalmente) tienen en inglés una sorprendente semejanza con *cornu, curvus*. También *érnos, crane, heron, kerne*. Por qué esas aves derivan sus nombres de *horn* es algo que no alcanzo a imaginar. El árbol *cornel*, «alcornoque», del latón *cornus*, se dice que deriva su nombre de la naturaleza dura como el cuerno de su madera, y los *corns* o «callos» del pie quizá también por la misma razón. *Corner*, «esquina», se llama también así por su forma, ciertamente en latín es *cornu*. Posiblemente —aunque esto es más fantasía que probabilidad, me parece—

grin, «sonrisa burlona», puede referirse a la curva hacia los extremos de la boca, como cuernos. A las montañas se las conoce como *horns*, «cuernos», en Suiza; y sabemos por Servio que *herna* significaba *saxum*, «roca», de donde derivan su nombre los *hernici*, «hombres de la roca»; una *herna* es un peñasco con forma de cuerno; *érnos*, «brote», recibe su nombre de su crecimiento similar al del cuerno. Curiosamente la expresión *keráon érnos* aparece en Opiano de Anazarbo, y otra palabra, *érnyx*, en la *Poética* de Aristóteles. O quizá es posible que *érnos* se llame así por su crecimiento ascendente, como en la forma de un cuerno.

Expresiones: «elevó un cuerno de salvación por nosotros».

Abril de 1864. Poesía en Oxford. Es algo digno de celebración que no exista un camino real hacia la poesía. El mundo debería saber a estas alturas que uno no puede alcanzar el Parnaso salvo volando hasta allá. Y, sin embargo, de vez en cuando los hombres ascienden y o bien perecen en sus barrancos agitando banderas de excelencia o bien descienden y se entregan a sus folios repletos de garabatos con sus semblantes en blanco. Pero la vieja falacia conserva sus dominios. Cada época tiene sus falsas alarmas.

Flick, *fillip*, *flip*, *fleck*, *flake*.

Flick significa tocar o golpear brevemente como con el extremo de un látigo, un dedo, etc. *Fleck* es el siguiente grado por encima de *flick*, y significa aún tocar o golpear brevemente (y dejar una marca de ese tacto o golpe), pero de un modo más amplio y menos ligero. De ahí que como sustantivo *fleck* aluda a una pizca de luz, color, sustancia, etc., que parece haber sido producida por uno de esos golpes. Un *flake* es un *fleck* abierto y decidido, una fina placa de algo, el siguiente grado. La conexión entre ambos se ve más claramente en la aplicación de las palabras a los objetos naturales que en las explicaciones. Se diría que *fillip*, generalmente pronunciado *flip*, es una variación de *flick*, que no obstante parece conectado con *fly*, *flee*, *flit*, que significa ahuyentar a algo en vuelo. Es parte irrenunciable del significado de *flick*, *fleck* y *flake* la idea de golpear o apartar de la superficie de una cosa; en *flick* (como en *flick off a fly*, «ahuyentar una mosca») se trata de apartar algo pequeño o poco pesado de la superficie, mientras que *flake* es una fina escama de una superficie. *Flay*,

por consiguiente, está relacionada con esta última palabra, quizá también *flitch*.

(1863-64)

La abadía de Whitby.[35] No he visto en el gótico francés ni en el italiano nada parecido a esta tracería. Creo que el estilo no duró mucho tiempo y a mí me parece que habría sido más susceptible que ningún otro de un amplio desarrollo. Las nervaturas se dividen en los extremos, los cuales conectan los huecos de los vanos con otras partes de la tracería desde la distancia y causan un efecto rectilíneo completamente armónico. Es el único modo que conozco de introducirlas con éxito en las ventanas decoradas, pues las del arte geométrico temprano son muy pobres y el ejemplo del coro del Merton,[36] construido en un estilo magnífico y junto con otras ventanas de exquisita tracería, desmerece de los demás y supone un fracaso. La ventana superior la he completado hasta donde ha sido posible a partir de una fotografía de tío George. Probablemente no había ningún círculo ni apertura alguna dentro de las cuadrangulares. Las molduras no son mías.

(agosto-septiembre 1864)

El lenguaje poético es el más bajo. Utilizarlo, algo que cualquier poetastro, e incluso cualquier persona puede hacer, no supone escribir poesía, del mismo modo que aporrear las teclas de un piano no supone tocar una melodía. Solo que cuando se toca en efecto la melodía eso se hace sobre las teclas. De modo que cuando se escribe poesía se escribe en ese lenguaje. Después está el estilo parnasiano.[37] Solo los auténticos poetas pueden utilizarlo. Se puede emplear sin inspiración, hay un buen ejemplo en la isla de de Enoch Arden.[38] Es muy frecuente en piezas que se presentan como descriptivas. Abunda en *Paradise Lost* y en *Paradise Regained*. Y en casi toda *The Faerie Queene*.[39] Con la edad las personas menos dotadas pueden acercarse a escribir en este estilo. El tercero y más elevado, la poesía propiamente dicha, el lenguaje de la inspiración. Explicar la inspiración. Al leer por primera vez a un poeta desconocido sus pasajes meramente parnasianos parecen inspirados. Esto sucede porque percibimos por primera vez al genio. Pero cuando lo leemos de nuevo y nos

acostumbramos al genio advertimos con claridad sus fuentes y gran parte de lo que nos habría agradado en un principio pierde su encanto y se convierte en parnasiano. El castaliano es el tipo más elevado del parnasiano, por ejemplo *Yet despair touches me not, though pensive as a bird / Whose vernal covets Winter hath laid bare.*[40] O como *O roses for the flush of your youth*,[41] etc. El auténtico parnasiano solo lo escriben los poetas y es tan imposible para los demás como la propia poesía, como lo es alcanzar la luna y las estrellas, aunque sí puede lograrse algo que se le acerque. El abuso del estilo parnasiano mina la reputación de un poeta, rebaja su nivel medio, podría decirse. Pope y todas las escuelas del artificio son grandes escritores en el estilo parnasiano. Esto es lo que realmente significa ser un poeta parnasiano. Se puede llamar lenguaje poético a la sagrada habla llana, al lenguaje délfico. Hay al parecer mucha música parnasiana. Sin duda sucede lo mismo con la pintura.

ESCENAS EN PROSA PROCEDENTES DE *FLORIS IN ITALY*

Giulia escribe. Un Tonto da un salto y se sienta en el alféizar.

T. Señorita.

G. Me ha asustado usted.

T. ¿Qué hace, señorita?

G. Escribo una carta, tonto.

T. Pensé que era su testamento. Me parece bien aplicarse, pero es mejor contar de inmediato con un abogado. Por mi parte yo nunca envío una carta de amor sin un abogado. No invitaría a nadie a cenar sin consultar a un abogado.

G. Esto no es una carta de amor ni una invitación. Es una carta a mi sobrino. No consigo escribirla. Díctame tú, tonto.

T. ¿La verdad o la mentira?

G. La verdad.

T. ¿Y escribirá cuanto yo le dicte?

G. Bueno, dicen que no se puede pronunciar la verdad en todo momento.

T. ¿Defiende usted la mentira, señorita?

G. Ya sabe lo que quiero decir. A veces es mejor ocultar las cosas.

T. Hay mujeres que lo ocultan todo a todas horas. La sinceridad cristalina no encuentra otro refugio que el gorro de un tonto. Hace tiempo que lo averigüé. Le encanta el tintineo inocente de las campanas y solo habla por la voz de los hombres de mi profesión. Si ha de darle curso o no cuando se posa sobre usted es algo que debe decidir usted. Si no lo hace

perderé la fe en su buen juicio, pero será como usted decida. ¿Promete que escribirá lo que le dicte?

G. Si es verdad…

T. Deberá dejar una pieza de oro en prenda, si se niega a hacerlo.

G. Muy bien, te dejo una pieza de oro en prenda.

T. Déjela sobre la mesa.

G. ¿Es que no te fías de mí?

T. No, señorita, no me fío de una mujer; y menos en asuntos de dinero.

G. Entonces no lo tendrás nunca.

T. Ya lo he dicho. Señorita, está usted condenada. Tendrá el destino de todo su sexo.

G. Entonces aquí tienes (*Deposita la moneda*).

T. Un rescate. ¿Hablaba usted de la verdad?

G. ¿Preferirías que escribiese mentiras?

T. Señorita, si usted me sigue yo cuidaré de no decir otra cosa que la verdad. Si en algún momento se niega a escribir tendrá que dejar algo en prenda. ¿De acuerdo?

G. Mientras te atengas a la verdad, de acuerdo.

T. Entonces adelante: «Prima»

G. ¡Uf, qué comienzo más aburrido!

9 de septiembre, 1864… ¿Crees que asalto a mi prima con esos encabezados marciales? Suelo decir «Mi muy querida prima» o «Querida prima».

T. Pero ahora no es «su muy querida prima» ni su «querida prima». Y ¿ya ha dejado su moneda en prenda?

G. No, lo he anotado. Sigue.

T. «Prima, no quieras engañarme, pues nunca me podrás sacar los ojos ni…»

G. Pero…

T. Señorita, recuerde la prenda. «No quieras engañarme, pues nunca me podrás sacar los ojos ni creer que puedo callar sobre lo que he visto. Estás haciendo lo que una mujer nunca puede perdonar, eso que es una vergüenza que una mujer haga del modo en que lo estás haciendo».

G. ¿Qué es todo esto?

T. ¡Señorita! «Que yo amo desesperadamente es algo que sabes bien; que tú ames en absoluto lo dudo; que nadie me ame a mí es mi desgracia; que tú seas amada es el temor que añade a la cuaresma de mi falta de amor la mortificación de la hiel y las lágrimas…». No está usted escribiendo.

Escena: una cueva en una cantera. Gabriel llega a pedir consejo al eremita, pero este ha muerto. Está medio loco. Sale a la carrera de la cueva y encuentra unos frutos del bosque y los come. Le hacen delirar. Un pastor y su mujer se refugian en la cueva de la lluvia; ella se acomoda en un rincón, él permanece en pie en la entrada. Gabriel vuelve a entrar.

G. ¿Recuerdas por qué se me impuso esta penitencia? ¿Qué me ha sucedido? ¿He ultrajado a la esposa de alguien? No recuerdo ninguna. ¿Quiénes sois vosotros?

P. ¿Qué quieres de mí?

G. ¿Estás casado?

P. ¿Quién eres para hacerme esa pregunta?

G. ¿Crees que soy el único hombre a quien han sido infiel? Ven a la lluvia, la noche extiende su sombra. Afuera, afuera, cuco. Sal del nido (*Tirando de él hacia el exterior*).

P. Retrocede (*Le golpea con su pesado cayado. Gabriel cae al suelo con un grito*).

G. Me has hecho daño, Maurice. Me has golpeado, Maurice. Yo no he mancillado a tu esposa ni a la mujer de nadie. Eres mi amigo, un hombre fuerte y bien parecido. No hay otro como tú en la corte, pero golpeas demasiado fuerte.

Esposa. Sí, John, le has hecho daño. Está sangrando. Será una desgracia si le has hecho daño. Desde luego, su rostro lo sugiere.

G. ¡Gabrielle! Te conozco. Pero estás bajo una nube. Sí, ya lo he oído, no comentan otra cosa en la corte. Sí, conozco a tu marido, bueno pero débil. Dicen que aún la ama, que la ama mucho. Qué desgracia. Es una debilidad. La última vez que la vi estaba tendida en una cantera, sangrando. Tengo frío, cúbreme.

E. Está mal reírse, pero habla muy osadamente. Pobrecillo. Baja las manos.

G. Mira, está lloviendo sangre. La luna se va a convertir en sangre. Si todos los maridos celosos embisten con sus cuernos como tú has hecho, Pastor, en el futuro no quedará ninguna gallardía.

P. Es mejor dejarlo. No podemos hacer nada por él. Está loco de remate.

E. Pero, John, ¿cómo puedes ser tan duro de corazón? Ven, no voy a moverme, así que puedes hacer lo que quieras.

G. No, nunca la abandonaré, aunque he sido amarga, horriblemente engañado. La historia es como sigue: el marido se ausentó, el amigo cometió adulterio con su esposa, el marido regresó y no hizo nada, pero rayó tan cerca de la locura como el cuero cabelludo lo está del cráneo, y el demonio sabe mucho de las almas. En fin, es la historia de Lancelot y Ginebra de nuevo. Es la misma historia.

23 de enero, 1866

Cuaresma. Nada de *pudding* los domingos. Nada de té salvo para mantenerme despierto, y desde luego sin azúcar. Carne solo una vez al día. Nada de poesía durante los días santos o en viernes. Sin almuerzo ni carne los viernes. Nada de sentarse en el sillón salvo si no hay otro modo de trabajar. En Miércoles de Ceniza y en Viernes Santo, pan y agua.



Árbol (25 de julio de 1865). Anotación: «Haya, con la iglesia de Godshill. Cerca de Appledurcombe».

DIARIOS

1866

2 de mayo. Addis[42] y yo hemos llegado a los aposentos desde los que escribo —calle New Inn Hall, 18— para empezar este trimestre.

El tiempo está frío y desapacible. Las hojas de los castaños, cubiertas de escarcha y mustias. Hoy ha salido el sol. Las golondrinas jugueteando sobre los prados de Ch. Ch.[43] con un vuelo ondulado y suspendido, mostrando sus vientres blancos. Peces y lavanderas amarillas. Casi se oye el batir de las alas de las golondrinas.

Tutorías con W. H. Pater,[44] este trimestre. Paseé con él la tarde del lunes pasado, 30 de abril. Una hermosa tarde, muy fría. «Neologismo de rostro sombrío con capa y birrete»: ni capa ni birrete, pero muy sombrío. Los del *Hexameron* se reunieron aquí: Addis leyó su ensayo sobre los franciscanos: risas.[45] Pensé durante todo el día siguiente en la historia de fray Dolcino. Tengo entendido que un día Case vio en el campo de críquet a tres tipos de Ch. Ch. partiéndose de risa, en un espectáculo horrendo, ante una rata con el lomo destrozado con la que la había emprendido el perro. Espantó al perro con una patada, pisó con el talón la cabeza de la rata y la mató. Luego disolvió aquel grupete de canallas.[46] Me preguntó cuál será el punto de vista justo sobre la crueldad con los animales, los deportes crueles, etc.

Unas chiquillas cantando ayer una canción del primero de mayo bajo nuestras ventanas. Nunca la había oído antes:

Violante
En la despensa

Mordisqueando un hueso de cordero,
Cómo mordía,
Cómo la agarraba
Cuando se sentía sola.[47]

He estado leyendo las *Reliquiae* de Maurice de Guérin,[48] disfrutándolas pese a mi deficiente francés. Esta semana ha habido pronunciamientos en defensa de los fenianos en la Sociedad de Debate del Balliol. He paseado por Hinksey, con un escrúpulo triste y distraído, peor que nunca.

3 de mayo. Frío. Una mañana desagradable y húmeda, por la tarde mejor. He caminado con Addis a través de Bablock Hythe, alrededor de Skinner's Weir, cruzando muchos campos hasta el camino de Witney. El cielo tenía un azul tenue sin liquidez. El padre Cumnor Hill vio la torre de St. Philip y otras a través de esa neblina azul que palidecía al ascender y se disolvía en una luz rosada. En el lado más lejano de las colinas que acompañan el camino de Witney estaba recién segado el cereal, como se veía por las hondonadas y las ondulaciones rasuradas aquí y allá y con el verde tan distinto y opaco, en un delicado efecto pictórico. A la izquierda, la cumbre de una colina cercana que destellaba con los brotes de hierba muy brillantes y recientes y una banda de intenso verde que se alejaba más allá del horizonte, y contra la cual las nubes mostraban un tenue tinte rosa o violáceo. Arboledas de un rojo grisáceo o amarillento, los tonos que preludian de forma inmediata el brote completo de la hoja. Los prados los bordeaban. El camino, de un verde voluptuoso, cruzaba siete puentes. A algunos robles les habían salido ya algunas hojitas. A los tejos aún no, solo asomaban sus ramos con brotes en hilera. Los arbustos ricamente florecidos. Los olmos de hojas pequeñas, más o menos opacos. Álamos muy hermosos con pequeñas hojas crespas, como rociados de gris. Margaritas que coloreaban caprichosamente los prados en cúmulos cremosos. Campánulas, violetas. Sobre el agua verdosa del río, al pasar por los barrios de la ciudad y bajo los puentes, golondrinas al vuelo, azules y violáceas por el lomo y mostrando sus pechos teñidos de ámbar al reflejarse en el agua, con un vuelo inestable de alas burlonas que se inclinan primero

a un lado y luego al otro. Gaviotas al vuelo. Hacia el atardecer el cielo en parte barrido, como sucede a menudo, por una nube blanca y húmeda, dejando a lo ancho una larga cola compuesta de migas de nubes algodonosas, de gris oscuro. El sol parecía horadarlas con un brillo líquido, su textura parecía tener hacia el norte una pincelada que por el oeste se teñía tenuemente de gris. Violetas. Hacia el este, tras la puesta de sol, una hilera de nubes que se elevaban en voluminosas cabezas suavemente moldeadas en montones de nieve —o eso parecía— y recordaban algo muy elaborado, teñidas de rosa. He advertido que a menudo forman anillos imperfectos. Manzanas y otros frutos brotaban hermosamente. Addis ha estado hablando de todo el asunto de su familia. Su idea era (cuando fue allí hace tres años y durante todas las vacaciones se preparó para la confesión) que siete años es un tiempo prudencial para ayunar, dentro de lo que es una vida, y abstenerse de hablar con la gente. Al no permitírsele leer, daba largos paseos, y debe de ser durante uno de estos cuando se desmayó, como me contó una vez (…).

6 de mayo. Hace poco, en un día muy distinto, me fijé en los jardines del Trinity. Mucha distinción, encanto y sugerencia en el juego entre el cielo gris, el césped compacto y suave, los abetos y los tejos, los almendros y otros árboles de copa brillante, con los brotes nuevos que ofrecían un aspecto opaco y húmedo y en el cuadro general una ausencia de proyección y de aprehensión del color. En un día parecido también, el pasado viernes fui en barca con H. Dugmore a Godstow, pero la grisura templada del día, el río, el verde primaveral y el cuco pedían la música de un canon con la que armonizarlo y reunirlo todo en un único sentimiento.

30 de junio. Truenos todo el día, con mucho estruendo y relámpagos de arriba abajo. Cuando se iluminaba el cielo se veían a lo lejos grandes y altas nubes tras las que el sol asomaba sus cuernos con mucha claridad, muy largos. Nubes de requesón niveladas y cielo de suero tras la puesta de sol. Un campo en el que crecían con mucha gracia las azaleas, o como se llamen esas flores sin gracia. Tejos y árboles de hoja perenne muy esbeltos, que estiraban sus jóvenes y pálidos brazos.

1 de julio. Trombas de agua, con sol entre ellas. A última hora de la tarde, con la luz y la sombra jugando, bloques nivosos de nubes llenaban el cielo, y bajo el sol iban suspendidas a lo largo del horizonte multitudes de cadenas de nubecillas destellantes con sombras perladas hasta los bordes. Al ponerse el sol, sobre un terreno gris lleno de toques húmedos y dorados, todo el horizonte estaba cubierto de nubes del color del plomo y las partes superiores se volvían ocres, y algunas más o menos rosas. Rayos de luz hechos de perdigón o de copos se escupían a través de esas nubes. En ellas, y en otras más rosas, en forma de yunque, se esculpían piezas de aspecto amenazante, como un vellocino de lana con la parte superior plana.

11 de julio. Avena. Vainas y tallos canosos, de un verde azulado, con puntas de un grano de pálido verde hermosamente sombreadas. Avena: la organización de esta planta es difícil. En términos generales, sin duda los planos decisivos son concéntricos, un sistema de breves tangentes continuas y contiguas, mientras que las del cedro podrían considerarse más o menos horizontales y las del haya en radios, pero modificados por la inclinación y por una forma de tuerca hacia los puntos de unión. Más allá de esto, dado que el crecimiento normal de las ramas es radial y las hojas brotan hasta cierto punto, hay por supuesto un sistema de garrotes de partes de hojas verdes. Y como el extremo se riza y tienen unas pocas y jóvenes hojas estrelladas, estos garrotes están afilados, y además he visto esas partes de perfil con un contorno bien cincelado, quedando así los bloques más separados y menguando hacia su extremo. Sin embargo lo más reseñable es el nódulo central: tiene una forma en espiral, vuelve sobre sí un poco, y esto es lo que provoca la ilusión del árbol; las hojas están redondeadas hacia el interior y sugieren un ovillo. Los robles son muy distintos, en gran parte por la anchura de la hoja, con el lado más estrecho en esas formas redondeadas crespas y en estrella y la más ancha con las formas más planas o cubierta de fragmentos, en la que es posible distinguir una composición de hendiduras sobre un fondo más amplio que en el nódulo central. Los estudiaré con más detenimiento. Ver la nota del día 19.

17 de julio. Unas nubes sosas, de requesón y suero, a veces menos densas. Creo que fue esa noche, aunque tal vez fuese la siguiente, cuando vi

con claridad la imposibilidad de permanecer en la Iglesia de Inglaterra pero decidí no decir nada a nadie hasta que pasasen tres meses, cosa que coincidía con el final de curso, y entonces no dar ningún paso hasta haberme graduado.[49]

18 de julio. Día claro. La puesta de sol sobre unas avenas, con una mancha de nubes rosadas y moteadas de púrpura, un cielo en el que se confundían un pálido verde y azul con unos tenues rayos, destellos carmesíes a través de las hojas inferiores…

19 de julio. Solo en los bosques y en el parque del señor Nelthorpe, desde donde uno obtiene una vista tan hermosa del condado, hacia el sur. He dado con la ley de las hojas del roble.[50] En conjunto tiene la forma de la estrella de cinco puntas; las hojas se tienden cerca unas de otras, como páginas de un libro, amontonadas, como si se hubieran reunido muy prietas. Pero estos cúmulos viejos, que aparecen en el extremo de las ramas, disparan sus brotes con hojas delgadas y alternativas, que parecen llaves luminosas. Todas estas formaciones, pero sobre todo estas últimas, esbozan y casi se diría que abrazan círculos mayores y su ascenso y descenso dibuja las articulaciones más gruesas y menos orgánicas del árbol.

1867

22 de agosto. Soleado. He caminado hasta Finchley y descendido por un sendero hasta un campo donde he dibujado un manzano. Sus flores se curvaban con gracia con el cielo de fondo y las hojas se rizaban sobre ellas como hileras de escamas. Algo parecido vi en unos altos, jóvenes y esbeltos olmos que crecían muy finos: sus hojas atrapaban la luz en una sucesión de arcadas. Desde el punto donde yo dibujaba —bajo un roble, al otro lado de un arroyo, donde había llegado por el sendero mencionado entre un parque y un hermoso prado— había una vista encantadora, con el prado extendiéndose a la derecha del sendero, convertido en un escudo redondeado de verde brillante por el césped recién segado, el cual moría junto al camino principal ante una fila de olmos de color violáceo y forma de botella (no redondeada sino de base cuadrangular), muy hermosos, de

copa frondosa, oscura, con ramas adornadas por guirnaldas que iban de un árbol a otro. Pero lo que más me llamó la atención fue un par de tejos, al subir de nuevo por el sendero. El más lejano era el más bonito, con la cabeza esférica y ladeada y un brazo extendido hacia la derecha; el que quedaba más cerca estaba más desnudo y sus ramas eran como cuernos. En pocos pasos uno podía situar al más lejano tras el otro o hacer que se acercasen sus ramas, o bien coincidiendo —hasta donde unos trazos discordantes pueden coincidir— o bien dejando una rendija a ambos lados, o quizá dibujando en ambos lados una rama más gruesa de lo que cada una sería por sí sola. Era esto lo hermoso, hacerle una base y un eje al árbol doble, coronado por los cuernos del tejo más próximo y contorneado a la derecha por el busto del más lejano, con su rama en flor. El contorno de la rama doble era hermoso, daba lo mismo hacia qué lado desplazases el árbol más próximo: en uno —en ambos no, me parece— era como una estaca que se adelgazaba al acercarse al suelo. Además vi la riqueza y la sutileza de las curvas de las flores, tanto en la copa antes mencionada como en unas hermosas ramitas que colgaban del otro lado: combinaba unos trazos algo sesgados con otros más circulares, pero no puedo describirlo bien ahora. Hojas de olmo: brillan al sol, son de verde luminoso al contemplarlas de cerca, desde abajo, pero más arriba parecen de olivo; su falta de forma en la parte plana se debe a que han sido hechas, *dià tò pephykénai*,[51] para ahuecarse y dividirse en dos como las orejas de un perro; el crecimiento de sus hojas es en este punto más rudimentario que el de los olmos, los tejos, las hayas, etc., pues las hojas se extienden en largas hileras y no se subdividen, no tienen nudos centrales sino dientes o perfiles de sierra en sus ramas.

Del 6 de julio de 1866 tengo una nota sobre los olmos: que permanecen tensos, oscuros, lustrosos, con forma de asiento en sus ramas, sobre las que en aquel momento habían brotado unos flecos de jóvenes y suaves hojas; cortaban el cielo y cuando su borde se ondeaba y cabeceaba brillaban y destellaban lo mismo que un labio inferior al verlo a la luz.

23 de agosto. Buen tiempo, sin nubes; una puesta de sol magnífica. Algunos olmos parecen tener las hojas más pequeñas, otros más grandes

que el olmo común. Ver 1 de septiembre.

Papá, mamá y Milicent se han ido a Bretaña. Fui a llamar a la señora Cunliffe, que había salido, y caminé un rato por Hyde Park, donde me fijé en un almendro con unas nobles y hermosas ramas, más propias de un roble. Luego fui a la capilla de los pobres Clare, donde tomé la resolución, «si es preferible…», pero ahora, a 4 de septiembre, no hay nada decidido. [52] Por la tarde he ido a casa de la tía Kate. Ver más abajo, 2 y 11 de mayo.

30 de agosto. Buen tiempo, agradable por la tarde. Las nubes llegaban moteadas y compactas. He dado una vuelta por Plumley. Esquejes de tejo en una arboleda: los formaban dos o tres varas hermosamente adornadas por sus hojas, pues cada ala se rizaba hacia el interior y hacia arriba en su extremo. Con la mano arriba, contra el cielo, mientras nos tumbábamos sobre la hierba, vi más riqueza y hermosura en el azul de la que había visto nunca: no era un brillo cegador sino una luz más difusa y el color no era transparente como el zafiro sino parecido al azul turquesa, y se agitaba y variaba de tono por el borde de la mano y en los fragmentos que apresaban los dedos, con la carne a veces iluminada por el sol, a veces cristalina por la luz que reflejaba, a veces un poco en sombra en ese tono violáceo que resulta de combinar el azul cobalto con el rojo.[53]

[En el Oratorio, cerca de Birmingham]

13 de septiembre. Buen tiempo. Hubo un eclipse lunar por la noche y algunos de los padres me dijeron que del color dorado que había adoptado al principio pasó, cuando tuvo lugar el eclipse, a un plateado intenso, mientras las estrellas no brillaban sino que se teñían de un verde amarillento.

1868

[Retiro en Roehampton]

2 de mayo. Buen tiempo, con algo de brisa, y calor.

Hoy, me parece, me he decidido ya. Ver, arriba, el 23 de agosto y más abajo el 11 de mayo.

5 de mayo. Frío.

He decidido entrar en religión.[54]

6 de mayo. Buen tiempo pero algo espeso y con un viento del nordeste muy frío.

7 de mayo. Calor. Por la mañana, neblina. Luego un hermoso cielo azul turquesa.

En casa (Hampstead), tras decidir hacerme sacerdote y religioso, pero aún dudando entre san Benito y san Ignacio.

8 de mayo. Sol tenue. El viento no demasiado frío, aunque del este.

9 de mayo. Bochorno.

10 de mayo. Nublado, pero agradable por la tarde.

11 de mayo. Aburrido, por la tarde buen tiempo.

Matanza de los Inocentes.[55] Ver arriba, el 2.

27 de junio. Nubes moteadas de plata, y tiempo más claro. Lo demás como ayer. En la National Gallery, la Madonna de Beltraffio. ¿No tiene Giotto la particularidad del encanto? Las telas de Mantegna.

3 de julio. He partido en compañía de Bond[56] hacia Suiza. Bajamos por Dover y Ostende hasta Bruselas.

5 de julio. Misa en la catedral de Colonia. Luego seguimos el Rhin hasta Maguncia. Las colinas del Rhin están formadas por planos y ondulaciones rigurosos. Allí donde la orilla es llana se forma musgo o unas islitas aterciopeladas con álamos y sauces que casi nacen del lecho del río.

El día, me parece, fue soso.

He estudiado de cerca el movimiento de una vela al viento.

6 de julio. Ha llovido hasta tarde (hasta las cinco), cuando ha aparecido un largo arco iris, con las colinas de la Selva Negra a la espalda, en parte difuminadas por la neblina, y —cosa que no había visto nunca— lo atravesaban unos rayos de sombra, en toda su extensión, y allí donde lo atravesaban los colores se atenuaban. Era un arco azul.

En tren a Basilea. Desde el tren, una hermosa vista de los montes cerca de Mülheim, etc. Estaban cubiertos de bosques y en los claros y hacia las cumbres eran muy verticales, tenues en la distancia. Pueblecitos un poco pelados, como Brill, se alzaban en bloques de tejas blancas y de un ocre oscuro. Las colinas más próximas, en terrazas con viñedos extensos y rectilíneos, con postes de pálido gris junto a la vía inclinándose caprichosamente uno hacia el otro. Aquí nos encontramos con dos jóvenes ingleses que habían ido a ver la escuela de Charlotte Brontë en Bruselas…

¡Basilea por la noche! Había una luna llena que despertaba al río y enviaba unos rayos rectos de las pesadas nubes que colgaban sobre las aguas. Lo vimos desde el puente. El río corre con tal fuerza que el puente tiembla. Luego paseamos un poco y lo primero de todo tuvimos la aventura de la inglesita que se había quitado el sombrero. Atravesamos varias calles espaciosas y varios lugares quietos y silenciosos y llegamos a unas fuentes de un agua clara bajo la cual brillaban algunos objetos, muy blancos. Subimos a una parte más alta, con la forma de un bastión, cubierto de castaños cuyas ramas se inclinaban sobre los tejados más cercanos, que a la luz de la luna eran violáceos, aterciopelados y afilados, con crestas y unas chimeneas de caliza blanca. Una mujer se acercó a la ventana con una vela y la labor, y de pronto desapareció y no había otra luz que la de la luna. Oímos música que llegaba del interior de la casa. Vimos el patio de una preciosa casa con árboles que rozaban las ventanas y una fuente. También una iglesia con una fachada inmensamente alta, lisa hasta arriba, y junto a ella tres graciosas y ampulosas ventanas. Nada podría ser más encantador y fantástico que este paseo. Esa noche vi un pastor que conducía su rebaño a través de la ciudad.

7 de julio. Hermosa mañana. Lluvia durante el viaje de Basilea a Lucerna y por la noche. Vimos el Münster y el museo, donde hay un noble Cristo yacente de Holbein, aunque los demás Holbeins no son muy buenos; también una crucifixión de un maestro alemán en la que la fisonomía de los dos ladrones, especialmente del bueno —un joven con bigote, de aire moderno— era, por la unidad y la forma general de la anatomía, muy original e interesante. (Es notable la prominencia de las telas en esa peculiar forma cuadrangular en Holbein y sus contemporáneos; parece un rasgo del arte alemán).

Los árboles suizos tienen, como los ingleses, formas muy particulares.

9 de julio. Antes de amanecer, mirando por la ventana vi una hermosa composición de estrellas, el carro dorándose en su caída, con Casiopea en un extremo y sus bordes brillantes señalando hacia la derecha, con la graciosa inclinación de Perseo debajo de ella y una estrella grande, no sé si Capella, saliendo tras la cima de una montaña. Vimos bien el amanecer: el paisaje del norte estaba nublado pero el del sur, el que importaba, con los Alpes, estaba despejado; un poco más abajo todo era la niebla y el fluido de una nube blanca, que se iba haciendo más gruesa conforme avanzaba el día y que, como una porción de cuajada, se tendió sobre los lagos. El sol iluminó los acres más brillantes de las nieves, primero tiñéndolos de rosa pero luego en un blanco rotundo; la nieve de los altos de Bernese permaneció rosada en la distancia, todo el día. Las sierras de montes, como cualquier serie o conjunto de cosas inanimadas que uno no ve a menudo, parecen personas que han interrumpido su actividad; también se antojan una multitud, y denotan su nivel por unas regiones superiores de nieve. Al descender, entre el Pilatus[57] y una larga franja nubosa, el azul era verdoso. Después he comprobado que este color se percibe al mirar desde la nieve al cielo, pero no entiendo por qué. ¿Puede tal vez tratarse de un rasgo rosa que queda subsumido en el blanco (*purpurea candidior nive*)?[58]

11 de julio. Buen tiempo.

Nos hicimos con un guía para subir al Wylerhorn, pero al estar nublada la cima lo despedimos y nos quedamos en la ladera, almorzando junto a una cascada. Luego, tras mucho trepar (porque había probabilidades de que

aclarase), casi alcanzamos la cumbre, cuando retrocedí por temor a una espesa nube; si hubiésemos seguido habríamos disfrutado de la vista, porque después aclaró bastante. Al menos vimos bien las montañas vecinas. La nieve a menudo ha sido arrastrada y se acumula junto a los caminos más directos como si fuese artificial, lo que se debe a la inclinación. En la falda brilla amarillenta al sol. Qué fácil sería dejarse seducir y atrapar por las montañas: cada risco, cada rama y cada precipicio tiene su propia nobleza. Dos muchachos bajaron de la montaña cantando al estilo tirolés. Vimos por primera vez los glaciares. En uno la superficie estaba crujiente en dirección a la grieta y en el otro, esto es, cruzando el tramo más ancho y bajando por el lecho, se doblaba. El río corría abajo, por el centro, y de la hondonada salía humo; el borde de la nieve estaba tallado en formas curvas como si lo hubiesen moldeado. Muchas flores de montaña: gencianas, una especie de violeta roja como la sangre, una flor puntiaguda y azul intenso parecida a la del plátano que florecía gradualmente a lo largo de los pinchos, de tal modo que en la parte alta parecía un trébol o una madreselva, unas campanillas que brillaban oscuras como las venas de un hombre en la canícula, y otras. Todas las plantas estaban adornadas de hojas lobuladas y temblorosas. Los abetos eran muy altos, con las ramas henchidas y curvadas en la parte exterior de la copa, de tal modo que las hojas puntiagudas parecían apuntar hacia el interior de la montaña, como las líneas del Partenón, y con un perfil armonioso y que temblaba en varias direcciones. Yo llevaba mi *pagharee*[59] y lo llené de campanillas y gencianas, en dos hileras, como una doble fila de flautas de Pan. Al bajar perdimos el camino y todos tuvimos algún resbalón peligroso sobre la hierba húmeda de una cuesta.

Las cascadas no solo eran abundantes sino que parecían de seda. Las podías contemplar desde la posada, al otro lado de los prados. En parte de la roca el agua brillaba por arriba y se oscurecía por abajo, y la roca adquiría con la humedad una coloración rojiza que producía ese efecto sedoso.

Rebaños de cabras, cada una con su esquila.

Los tejos están a menudo desmochados y son distintos de los nuestros. Extienden sus brotes en el exterior en líneas paralelas, como en los pintores italianos.

15 de julio. Lluvia. Poco sol.

He caminado hasta el Hotel Bellevue, a la orilla del Scheidegg.

Las montañas, y en particular el Silberhorn, tienen la forma de un reloj y el Silberhorn lo remata además una pirámide de agudas aristas. Una de sus bellezas reside en sus paredes casi verticales, con unos pliegues nevados, que brillaban como un césped al amanecer y a veces se interrumpían repentinamente, duros y crujientes como el apio.

En torno a uno de los altos de Jungfrau hay dos abismos o cascadas de glaciar. Si se cogiera la piel de un tigre o de otro animal y se columpiara en el aire, levantándola mucho, y luego se arrojara hacia delante, caería y se ondularía y adheriría a cuanto hubiese debajo. Eso mismo hace este glaciar, y se divide como lo haría esa piel. Uno siempre espera que aparezca una veta de lapislázuli. Intenté alcanzar un extremo, pero me habría llevado horas: fue ese hielo lo que me hizo pensar al principio en una piel de tigre, y termina en unas lenguas y puntos que sugieren la cola y las garras; los extremos de los glaciares están llenos de nudos y hoyuelos. Arriba, en una planicie casi paralela a la mirada, y que por tanto se va acortando en la parte frontal, forma unas curvas con hondonadas y colinas.

La vista no era buena: vimos varias veces el Silberhorn, pero nunca con claridad el Eiger, y el Jungfrau apenas, o nada en absoluto.

Es curioso lo azules que parecen los flancos de la montaña y de los valles, cuando los ves a través de la niebla que asciende.

18 de julio. Me he levantado poco después del amanecer, pero llovía y no había nada que mereciese la pena ver salvo la grieta anaranjada del Eiger. Luego despejó; una tarde aburrida, una noche mejor.

Al bajar del Faulhorn vimos el Finster Aarhorn por fin, solo, en pie como una torre con gabletes. Las dos cumbres del Viescherhörner son también llamativas: se elevan como espinas (del mismo modo que muchos *hörner* son como espinas o garras) desde la pared rematada por un cresterío que forma el circo del glaciar Grindelwald.

Los presurosos arroyos pueden describirse como depresiones del terreno puestas boca abajo.

Almorzamos en los baños de Rosenlaui y seguimos caminando hasta Meyringen por el valle del torrente de Reichenbach. Los sicomoros crecían por las laderas del valle, con muy pocas hojas, acabados en punta y

diezmados por los vientos del valle probablemente, y con frecuencia ofrecían una forma muy graciosa. En el muro del precipicio que cerraba el valle por el extremo más lejano del río había una cascada de plata que se dividía en delgadas espigas.

Cuando alcanzamos a ver Meyringen en el valle más amplio que se abría abajo nos sentamos en un pequeño puente sobre el Reichenbach, que se estrechaba allí cubierto de hojas y se apresuraba de un paso de rocas a otro. Vi que bajo los puños o largos labios de espuma que se forman allí bajaba una masa de agua burbujeante. A un lado del puente se alzaba un tejo con unos brotes que llamaban la atención, con las hojas entrecruzándose y solapando sus perfiles de tal modo que era imposible no pensar en las alas de un murciélago.

Luego vimos las cinco cascadas del Reichenbach. La superior es la más grande. En su inicio parece que descarga un aluvión de arroz, pero a medida que desciende cada chorro se hace más agudo y afilado, y a partir de la mitad de la caída toda la cascada se agita en collares temblorosos cuyas perlas, como cuando se enciende una cerilla, se disparan veloces uno tras otro, hasta llegar a la base de la cascada. El vapor que se levanta con el impacto del agua forma unos riachuelos afluentes en las rocas; a medida que las gotas se reúnen a lo largo de los bordes afilados de las rocas, se agitan, se atascan, se persiguen por esas aristas e incluso las arranca y las sopla esa brisa del vapor en su ascenso. Vi el mismo fenómeno en Handeck. En la segunda cascada, cuando observé las grandes masas en las que se acumula el agua advertí que lo hace como en una esponja o una miga de pan en la que la levadura ha absorbido la textura en agujeros de tamaño desigual.

19 de julio, 1868. Domingo, pero no he encontrado ningún católico en Meyringen. Hermoso día.

Hemos recorrido el valle de Aar, con su torrente y sus colores amarillentos, hasta el Grimsel. Las cumbres que rodean el valle se convertían en una mezcla de lila y verde, el primer color por la roca y el otro por los brotes de hierba, y parecían reunirse arriba en refuerzos redondeados, pero más abajo las cortaban en horizontal unos estratos inclinados.

Subimos con un guía que me recordaba al padre John. Cargó con la mochila de E. B. y al averiguar la razón por la que no le dejaba cargar con la mía dijo: *Le bon Dieu n’est pas comme ça*.[60] El tipo era probablemente un racionalista protestante; si era católico razonaba de un modo muy curioso, como lo hacen en Suiza.

En una curva del camino vimos la espuma del río, era como una escarola tiesa.

Almorzamos en Guttanen, donde había un extraño grupo de norteamericanos.

Yo hablé de los estratos de las rocas e hice un dibujo de dos de ellas en Aar, y después de eso fue muy extraño porque la Naturaleza se convirtió en Némesis, de tan bien delineadas que se veían las rocas, y el propio E. B. señaló dos que, dijo, parecía que las hubiesen serrado. También se veía a veces esa forma en las colinas, pero por otra parte ambos lados del valle descendían en laderas de sección casi vertical y se daban la mano en la base.

A veces el valle se abría en circos, anfiteatros, encerrando una planicie, y entonces el río corría entre islitas con la forma de un pez, hechas de guijarros blanquecinos. En uno de estos circos, o muy cerca, el guía gritó: *Voulez-vous une Alp-rose*?,[61] y saltó hacia uno de los lados de la pendiente y al bajar nos trajo unos ramilletes de flores.

En un lugar, sobre una roca pulida como una mesa, resbalaba perezosamente una hoja de agua, de superficie muy regular.

Vimos la cascada de Handeck. En realidad es el punto donde se reúnen dos torrentes; el de la derecha, el amarillento y jade del Aar; el de la izquierda, un torrente de menor caudal y espuma color lila. Es la mayor cascada que hemos visto. La mitad inferior queda oculta por el vapor. Contemplé las dos grandes masas de espuma, la textura de los riachuelos y goterones que las forman. En su parte exterior, cerca de la roca, salpicaban las gotas en forma de plumas que se extendían como abanicos.

Al cruzar el Aar de nuevo había una cascada tan hermosa como aquellas por las que hemos pagado por ver, entre bolsas de espuma que se apretujaban unas con otras.

Al otro lado del valle vimos también la cascada del Gelmer: era como leche sobre redondeados bloques de carbón, como una faja o un gran bolso

blanco adornado de negros e irregulares rubíes, dejado a un lado con descuido y tendido en pliegues prominentes, con el cierre negro de la misma roca sobre ella. Eran las rocas más grandes y macizas, a las que sucedían otras de menor tamaño, y la cascada las abrazaba por ambos lados con su espuma; también podía compararse con la piel de una serpiente blanca moteada de negro.

20 de julio. Buen tiempo. Hemos caminado hasta el glaciar del Ródano. Tiene tres partes: primero un lecho suavemente moldeado en un circo de picos puntiagudos, con masas de hielo que se elevan sobre el plano de nieve y con la nieve misma saltando y apresurándose a ambos lados del muro de roca, como rociándolo todo; es generalmente la primera etapa de los glaciares, como un agua punteada de blanco balanceándose en un cubo; luego, tras una cuesta normalmente cubierta de restos de morrenas, había una arruga de olas con sus crestas, empinada y estrecha; en la parte superior del glaciar del Grindelwald, por la parte más alta había un tramo que descendía y parecía la concha tosca y llena de bultos de una caracola; en tercer lugar estaba el pie del glaciar, una parte más ancha que se abre y alcanza la llanura, con la forma de la aleta de un delfín o de la concha de un gran bivalvo en su frente, con las estrías además sugeridas por las grietas y los costillares debido a las elevaciones entre ellas, virando las estrías y en una forma que seguía estrictamente el movimiento de la masa. También cabe comparar estas tres partes con el talón, el empeine y los dedos de un pie. El segundo tramo, si lo miras desde cerca, parecía una caja de escayola o un tubo de pasta de dientes, un poco húmeda, que hubiesen inclinado y aplastado hasta derramar un poco de pasta y dar lugar a formas casuales y divisiones.

También entramos en la gruta, bajo la bóveda de hielo de donde nace el Ródano. Parecía una tienda azul y según avanzabas iba haciéndose lila. Cuando sales la luz del día destella en las aristas de esa bóveda con un rosa brillante. El hielo de dentro tiene una textura de alambre enmarañado. El guía nos mostró el extraño modo en que un trozo de hielo se pega a las paredes, como atraído por un imán.

En pie sobre el glaciar vimos los colores del prisma en las nubes, y vale la pena decir qué tipo de nubes: eran como hermosas pieles sin forma, de

hechura apresurada, llena de cejas o pequeñas líneas de hojas rizadas como las que uno encuentra en los rincones de un bosque.

Tropecé en el glaciar y en una morrena, que era un trozo de caliza. La rodeaban algunos aromas no muy agradables y muchas flores (algunas pequeñas, de color rosa y carmesí, esa flor parecida al tulipán y de color marrón, que hemos visto por aquí a menudo, otra que vimos ayer por primera vez, de la familia de las liliáceas pero más burda, con un pincho lleno de capullos y unas hojas verdosas llenas de hojas con nervios).

24 de julio. Buen tiempo.

Bond salió por la noche hacia la Cima di Jazzi[62]; yo me quedé porque estaba enfermo.

Al atardecer, grandes masas de nubes de latón vagando por el cielo, cambiando de color y yendo a unos rojos brillantes cerca de donde se ponía el sol y a un tono de yema frutal por el otro lado. Luego una nube de bordes color de miel cerca del Dent Blanche[63] y de la cresta del Weisshorn.[64]

Advertí que una delgada banda de nubes de hermoso azul se formaba en unas curvas continuas y se anudaba en torno al pico del Weisshorn al pasar; eso da una idea, de otro modo imposible de descubrir, de este tipo de nube, del hecho de que no arroje sombra alguna, etc.

25 de julio. Demasiado claro.

Nos hemos levantado a las dos para subir el Breithorn.[65] Las estrellas titilaban con mucho brillo. Se veía la constelación de Tauro, en una luz pálida que bordeaba el horizonte por el este, y la claridad se mezclaba con el amanecer. En la penumbra fuimos dando tumbos por las morrenas y el glaciar hasta que el amanecer iluminó la nieve del Breithorn ante nosotros y luego el color cambió, pasando por unas metálicas sombras de amarillo al blanco, de nuevo.

Nos acompañaban un joven llamado Pease, de Darlington, su guía, Gasser, y el nuestro, Welchen.

Desde la cumbre, la vista hacia el lado italiano se veía interrumpida por cadenas interminables de nubes que bailaban en sentido vertical; las más lejanas y altas se desgajaban como hongos y se teñían de rosa. Pero, como dijo el francés, las cumbres no son el mejor lugar para las vistas de las

montañas: las cosas no parecen altas cuando las miras desde la misma altura; además el Monte Rosa, el Lyskamm,[66] etc., no se veían bien, la forma y el tamaño no quedaban claros. Luego los pies fríos, los prismáticos, la conversación, y el almuerzo. Incluso en compañía de un solo hombre se borra todo éxtasis: deseas estar solo y sentir eso, libre de preocupaciones.

26 de julio. Domingo. No había iglesia más cercana que la de Valtournanches, pero se iba a celebrar misa en una pequeña capilla para los guías que subían con Tyndal[67] a las dos de la madrugada, de modo que me levanté para oírla, a toda prisa y con el rostro quemado por el sol, en un estado horrible. Fuimos con linternas. Era una escena extraña: dos de los guías ayudaban, el sonido de un torrente cercano acompañaba al sacerdote. Luego me fui de nuevo a la cama.

Un buen día. No tuvimos una vista del todo clara del Matterhorn desde este lado.

Por la tarde caminamos por el valle, que es muy hermoso, hasta Valtournanches. Pasamos por una garganta en cuyo extremo era curioso encontrar un árbol aguantar tieso el embate del agua, asomando la copa justo sobre una cascada. Luego vimos una gruta, con profundas y oscuras cámaras de roca a través de las cuales corría el agua del torrente. Un poco más allá, creo, había una capilla junto al camino con una mujer que estuvo arrodillada en una ventana largo rato. Más allá, al otro lado del valle, un hermoso pueblecito, de casas blancas, con anchos aleros y pequeñas ventanas cuadradas muy distantes entre sí, y unidas por balcones, y más arriba un prado con tejos o sicomoros o ambas cosas, esparcidos en la misma dirección como algas en un río, en una escena muy inglesa. Más allá, a media ladera de un prado con suaves ondulaciones, como la superficie de un agua inestable, unos pocos tejos que crecían en un hermoso conjunto, de forma parecida a la descrita más arriba: con la inclinación interior del tallo de la izquierda en parte real, en parte ilusoria y provocada por *týche téchnen stergoúse*.[68] Montañas cuyo perfil se disipaba sobre el valle, rojas con el atardecer.

31 de julio.

Por la tarde cogimos el tren para París y atravesamos una región de colinas de piedra gris, de un aspecto simple y robusto, cubiertas por campos de hileras de viñas verdes.

1 de agosto. Por París, a Dieppe y Newhaven, y de ahí a casa (Hampstead).

Buen tiempo. El mar estaba en calma, con pequeñas olas rematadas por crestas de espuma blanca, y luego nada salvo una red de formas geométricas sobre la superficie, que también desapareció, de tal modo que todo era perfectamente liso como el mármol y, por el lado más cercano de las olas que se elevaban como la espalda de un pez e interrumpían con su azul más oscuro el azul pálido de la vista en general, en los espacios intermedios aparecían reflejos dorados de los acantilados de caliza. Un crepúsculo del color del melocotón y en lo alto unas masas de nubes doradas, que se fueron adelgazando, menguando y disipando. La luz del sol era muy tenue.

Los campos tenían una luz blanca, seguía haciendo calor.

1869

[En el noviciado, Roehampton]

24 de enero. Un día, a finales de año, la fuerte lluvia se convirtió en una nevada cuyos copos se fundían al llegar al suelo. Por lo demás, no ha habido nieve este invierno. El tiempo fue muy suave —sol y lluvia— hasta el 20 ó el 21, creo, cuando al amanecer hubo unas madejas de nubes rosadas y luego hileras o rodajas de formas más compactas, con una nubosidad muy delicada todo el día; ese color rojizo no trajo la lluvia sino que heló hasta el 25, día en el que por fin llovió un poco; al día siguiente había despejado. Desde entonces buen tiempo, cada vez más asombrosamente templado, con sol, viento y bastante lluvia. El 5 y el 6 de febrero, casi calurosos. Los narcisos han florecido hace algunos días. Hay por aquí un sauce que ya está verde. Los olmos llevan tiempo en flor y ayer, día 11, vi unas hojitas en la parte baja de la maleza. Han salido algunas prímulas. Sin embargo, al haber

estado haciendo penitencia del 25 de enero al 25 de julio no he podido ver mucho durante este semestre.

30 de abril. El hermano William Kerr me dijo hace días que en Australia los árboles que han introducido los británicos han desplazado a las especies autóctonas, sobre todo las del caucho, y que había visto un parque donde los habían plantado y estaban ya muertos o cerca de estarlo. En particular el tojo, que crece maravillosamente y forma unos setos magníficos, ha devorado la vegetación autóctona que lo rodea.

Un mayo frío, de hecho sin días calurosos como los que hizo en abril, hasta que a principios de junio ha regresado el calor con la recogida de la hierba. Después, de nuevo viento frío.

El hermano Wells llama «rueca» a la «rueda» de molino.

To *lead* es, en el dialecto norteño, *llevar* (una carga de hierba seca, por ejemplo). *Geet*, el pretérito de *get*.

Los árboles se han vendido «de la cabeza a los pies». El hermano Rickaby me sugiere que la cabeza son aquí las ramas más finas y exteriores, que solo valen para hacer fuego, mientras que los pies son el tronco y las ramas más gruesas, cuando se ha podado el resto y se ha usado como leña.

El hermano Wells llama a la nuez blanca «enredadera verde», porque mata lo que abraza.

La pronunciación del latín del hermano Casano es muy instructiva (es siciliano pero ha pasado muchos años en España). En lugar de *quod* dice *c'od* y en sus labios *quae hora* casi se convierte en *c'ora*, la «u» desaparece en un ligero apóstrofe. *Deus* suena como *da-us* o *do-us*, pese a que la «e» es bastante abierta: *meis* es casi un diptongo, como *mace*; en *omnis* y, si no me equivoco, en las emes finales, el sonido es más débil y queda en un sonido nasal; la primera sílaba de *sanctus* la pronuncia como si fuese francés.

4 de febrero de 1870. El padre Goldie pronuncia la «e» larga como corta, simplemente más larga o abierta (la vocal abierta la hace entre una «a» abierta y nuestra «a» cerrada, sustituyendo a la «e», la «i» o antes de «r»). El padre Morris acentúa mucho la «u» tónica (*Luca*), enfatiza la semiconsonante y la primera vocal allí donde se unen dos vocales: *Pio* se convierte en *Pi-jo* y *tuam* en *tu-vam* (o sea, en *pi-yo* y *too-vam*), pero en

tuum simplemente repite la vocal. Esta mañana advertí que el hermano Sangalli, al decir misa, pronuncia las emes muy débilmente.

18 de mayo. Mucha claridad y contraste: el ojo parecía caer en perpendicular de una altura a otra, a lo largo de nuestros árboles, tanto en el parque más cercano como en el más lejano. Todo golpeaba la vista con una fuerza doble y directa.

Esto fue más tarde. Un día, cuando las campánulas habían salido escribí lo que sigue. No creo haber visto nada tan hermoso como la campánula que he estado mirando. Por ella conozco la belleza del Señor. Su forma mezclaba la fuerza y la gracia, como un fresno. La cabeza se inclina hacia atrás y se arquea como un pie de roda (cuando retrocede siguiendo la línea de la quilla). Las líneas de la campana se solapan, radiadas pero no simétricas, algunas paralelas. Parecen duras sobre el papel, con las sombras entre las campanas y tras los extremos de los pétalos, trazando la precisión de su forma característica y con los propios pétalos tan delicadamente iluminados. Luego está la rectitud de las trompetas en las campanas, suavizada por el tenue énfasis y por la disposición cuadrangular de la boca. Una campana, la inferior, un poco alejada de las otras y sobre un tallo más largo, esbozaba con los ápices de los pétalos un óvalo, no igual que el resto, en un plano perpendicular hasta el eje de la campana, sino con cierta inclinación, y eso junto con la forma entre redondeada y cuadrangular de los pétalos… He hecho un pequeño dibujo de esta campánula sola. En el original parece más regular.

El crepúsculo del 20 de junio fue del color del vino, con algunas pinceladas de púrpura, y al día siguiente ha llovido un poco.

27 de junio. El tiempo se ha templado de nuevo hace tres o cuatro días y hoy es aún más caluroso. Antes había habido frío y lluvia y poca luz.

El hermano Sidgreaves ha oído los riscos de un campo llamado *folds* y el hueco entre los *drip*.

28 de junio. El cuco ha cambiado su tono. Apenas se pueden distinguir las dos notas, su timbre es casi el mismo.

25 de agosto. Un tal capitán Newman que ha vivido en Sicilia contó a mi padre que había conocido a una anciana (lleva varios años muerta) que hablaba el idioma córnico. Se llamaba Pendraith. Creo que no supo de nadie más que lo hablase. Esta forma esquelética del extremo de una rama de fresno la capté en Wimbledon aquel verano y merece la pena advertir en ella la esfera que abraza; lo de la izquierda son hojas y lo de la derecha, sámaras.

8 de septiembre. He hecho mis votos.

9 de septiembre. Al seminario de Stonyhurst.

20 de noviembre. Dos grandes planetas, uno el lucero de la tarde, el otro hoy más lejano, ambos casi a la misma altura y del mismo tamaño: eran uno el contrapunto del otro de tal modo que parecían un reflejo mutuo, en campos distintos del cielo, más que dos cosas distintas.

1869-70

23 de diciembre. Ayer por la mañana soñé que estaba con George Simcox y pensaba en cómo huir a tiempo de tocar las campanas que como portero debía tañer (me hicieron portero el 12 de este mes, creo, y ocupo el cargo por dos meses). Sabía que estaba soñando y en el sueño sufría este dilema: o bien no estoy en realidad con Simcox y entonces no importa qué hago o, si lo estoy, despertar me hará desaparecer sin necesidad de que haga nada. Con esto quedé satisfecho.

Otro día por la tarde, tras las letanías, mientras el rector leía los puntos de meditación, cerré los ojos, muy cansado, y sin dejar de oírlo empecé a soñar. Las imágenes del sueño parecían surgir y solaparse a las que correspondían con lo que decía el rector y vi a uno de los apóstoles —estaba hablando de los apóstoles— como si lo empujara un pedazo de madera de cerca de un metro de largo y unos pocos centímetros de grosor, como una caja con ambos extremos arrancados. Ni siquiera entonces logré entender qué hacía ese pedazo de madera obstruyendo el paso del apóstol. Resulta que esa pieza de madera la he visto a menudo en una dependencia

aneja al edificio y, al tocarme esa semana *A Secretis*,[69] la había visto con más frecuencia y me había preguntado qué era: en realidad se emplea para sujetar un montoncillo de escoria contra el muro y proteger de la helada una cañería de barro que sale de allí y vuelve a hundirse en la tierra y atraviesa el muro. Son justo las cosas que producen una impresión muy débil las que la mente, bien porque no puedes olvidarlas bien porque las percibimos junto con pensamientos más sustanciales, reduce a nada y no utiliza para ningún hallazgo, de tal modo que luego resurgen así al cabo del tiempo. Parece verdad lo que dijo Edward Bond, que puedes remitir tus sueños a algún elemento de la vigilia, especialmente alguno que hayas visto recientemente. No diría, sin embargo, que esto sucede universalmente. La conexión puede ser caprichosa, casi un juego de palabras. Recuerdo que en un caso detecté una correspondencia, pero he olvidado cuál.

Las imágenes de los sueños parecen carecer de volumen, se antojan planas como las de un cuadro, y a menudo se diría que uno las mira de muy cerca, con el ojo pegado a ellas (durante el sueño, quiero decir). Esto se debe probablemente a una diferencia que se percibe aún entre las imágenes que produce el uso ordinario de la visión y las que vemos como estas, «entre el ojo y el párpado»; aunque no es esto todo, porque también vemos los colores, las manchas y las figuras, y desde luego la oscuridad indudable que crean los párpados cerrados en el uso de la visión ordinaria, pero esas imágenes surgen en ese campo de oscuridad, imagino, mediante una acción inversa de los nervios visuales (lo mismo vale para los sonidos, la sensación del tacto, etc., de los sueños). O quizá mediante otros nervios, pero parece razonable suponer que las impresiones de la vista pertenecen al órgano de la vista, y que una vez se alojan allí son almacenadas por la mente al igual que otras imágenes: solo que no puedes convocarlas a voluntad cuando despiertas puesto que el ojo, en su comportamiento durante la vigilia, únicamente recibe impresiones del exterior, es decir, o bien de fuera del cuerpo o bien del propio cuerpo, pero producidas en el campo de oscuridad de los párpados. No obstante, en momentos favorables he visto a las imágenes producidas en el interior acumularse lo mismo que las otras; si no me equivoco son más burdas y simples, se parecen a los espectros que suscitan los objetos brillantes cuando se les mira un rato. Creo, por tanto, lo que Chandler dijo a E. B., que al despertar veía las imágenes de su sueño

sobre la pared de su habitación (lo que supone un paso más allá de verlas en la oscuridad del párpado).

En realidad a la mente no le cuesta más percibir al mismo tiempo lo que el ojo ve y las imágenes correspondientes a nuestros pensamientos, sin confundirlas nunca o casi nunca, que multiplicar las imágenes que crean los ojos sin separarlas nunca o casi nunca (23 de marzo, 1870).

Un día, hacia el final de aquel año… Pasé cerca de una tienda de música en los alrededores de Notting Hill y por la ventana oí el vals de Disraeli. Días atrás había intentado sin éxito recordar el vals de Maclaren (en realidad, creo que es una polka). Unos pocos pasos después me di cuenta de que estaba tarareándolo.

Un día, durante el largo retiro que terminó el día de Navidad, estaban leyendo en el refectorio el largo relato de la agonía en el Huerto de los Olivos por la hermana Emmerich[70] cuando empecé a llorar y no pude parar. Lo escribo por esta razón: que si se me hubiese preguntado un minuto antes habría dicho que nada parecido podría suceder, e incluso cuando sucedió me sorprendí de mí mismo, al no ver en mi razón el rastro de ninguna causa para una emoción tan fuerte; el rastro, digo, porque por supuesto la causa en sí justifica la tristeza de toda una vida. Recuerdo algo parecido el Jueves Santo, cuando llevaron la hostia ya consagrada a la sacristía. Pero ni el peso de la tristeza —o sea, de la causa de la tristeza— nos emociona por sí mismo ni causa las lágrimas, del mismo modo que un cuchillo no corta por mucha presión que se ejerza sobre él mientras no lo mueva la mano, sino que hay siempre un motivo, algo que nos llama la atención al margen y que no buscábamos, que en ambos casos vence la resistencia y nos hiere. Y ese algo puede ser tan delicado que la emoción parece ir directa al cuerpo y aclarar la comprensión a su paso. Por otro lado el motivo de la emoción en sí, como en el pathos dramático, solo hará brotar unas pocas lágrimas si el asunto carece de importancia para nosotros, dado que la poderosa emoción procede de una fuerza que se ha almacenado antes de descargarse; del mismo modo, un cuchillo puede herir la carne que solo había arañado y no hundirse más adentro.

Decían que el invierno iba a ser severo. Hubo tres conatos de helada, el último el 9 de febrero. Hasta ese día, nada de nieve. Pocos días antes del 7

de febrero vi brotar candelillas. El 9 nevó, pero no cuajó en los caminos. Sobre la hierba se formó una capa crujiente que se alzaba en las puntas de las briznas. Mientras recorríamos un campo cerca de Caesar's Camp vi ante mí *squalentem*, en varias capas, dibujándose en bordes que se entrecruzaban, a lo largo de la cuesta, y que poseían su «idioma». Sigo sin tener otra palabra para referirme a cuanto atrapa al ojo o la mente o al dibujo efectivo o en rasgos marcados o incluso en la escritura descriptiva, eso que sin ser bello ni auténtico hace interesantes las cosas e incluso hace que lo feo sea preferible a lo insignificante. En los pastos el viento había dispuesto la nieve en líneas paralelas y sobre los brotes de hierba (que, debido al color oscuro que trasparecía, tenía un aspecto grisáceo) se habían formado unas conjuntos de torrecillas, como columnas de basalto truncadas. En el parque, por la tarde, el viento soplaba pequeñas nubes de polvo de nieve que atrapaban la luz del sol y atraían la mirada: al elevarse sobre las colinas parecían rayos de sol que cayesen a través de una nube sobre los cerros o un terciopelo de color vivo y vistoso que un aliento hiciese volar a lo largo del camino. Más cerca, junto al camino, brillaba sobre el suelo en blancos mechones que caían y se elevaban y arrugaban como gusanos plateados, uno sobre otro.

La ardilla ha permanecido en nuestros árboles casi todo el invierno. Todavía el 2 de enero la vi varias veces.

4 de abril. Al quitarme el jerséi de lana en la oscuridad, un roce casual de un dedo sobre el tejido hizo que saltara una chispa de luz. Eso explica el chasquido que he oído a menudo.

El 27 de marzo pregunté a los chicos de Brentford por una historia de fantasmas que me habían contado. En los jardines del mercado de Norris, junto a la calle Sion, hay un lugar donde según la tradición dos hombres (y algunos niños, creo) estaban arando con cuatro caballos; al dar la vuelta con el caballo en el extremo del terreno cayeron en un agujero que no habían visto y se mataron. Hoy, si apoyas el oído contra una pared, en aquel lugar, oirás pasar a los caballos y cantar a los hombres mientras trabajan. Hay en la Casa Sion otros fantasmas. Por ejemplo, una imagen (de la Virgen, creo recordar) en una vidriera que todos los años rompe una mano invisible y que arregla otra mano invisible…

El hermano Byrne dice que en Irlanda se juega mucho a hockey y a fútbol y que el gran día es el martes de Carnaval, cuando se dan los premios. Un jugador que había destacado en el fútbol regresaba ese día a casa cuando en un campo solitario un balón llegó rodando hasta sus pies; lo golpeó y volvió a él, y pronto se vio a sí mismo jugando un partido con un puñado de hadas en un lugar desconocido. Las hadas no le dejaban marchar y hacían lo posible para entretenerlo, bailaban y competían ante él para que no se distrajese pero no conseguían que comiese. Sabedor de que si comía lo que le daban sería suyo, prefería pasar hambre y, por miedo de que muriese en sus manos, al final lo devolvieron al camino. Al llegar a casa encontró una olla hirviendo al fuego y apenas había tenido tiempo de probar un poco cuando las hadas se le echaron encima y empezaron a arrastrarlo consigo. Se agarró a un poste en la entrada y se encomendó a los santos, pero cuando llegó al nombre de Nuestra Señora lo soltaron y ya no le molestaron más.

[Stonyhurst, Lancashire]

24 de septiembre. Vi la aurora boreal por primera vez. Me llamaron la atención unos rayos de luz parecidos al resplandor del sol tras una nube. Al principio pensé en una nube plateada hasta que vi que estos rayos eran más luminosos y me di cuenta de que no se veían las estrellas de la Osa Mayor. Ascendían suavemente, irradiando desde el horizonte. Entonces vi suaves flujos de luz elevarse uno tras otro y subir en oleadas, formando arcos incompletos. Parecían flotar, no siguiendo el pandeo como parecen hacer las estrellas fugaces sino más libremente, aunque en formas concéntricas. Este fenómeno de la naturaleza, del todo independiente de la tierra, parece tener lugar en un lapso de tiempo no recogido en nuestros cómputos de días y años sino de un modo más simple, como si corrigiera la preocupación del mundo al preocuparse de y referirse al día del juicio final. Era como un nuevo testimonio de Dios y me colmó de un delicioso temor.

20 de octubre. *Laus Deo*: el río, ayer y hoy. Ayer había una luz cristalina y dorada en los rápidos de Hodder y al mirar un rato parecía navegar corriente arriba, con el paisaje desplegándose. El río bajaba muy alto pero

sin apresurarse, solo se sentía el movimiento a los lados y en los rizos de espuma allí donde las olas se solapaban y volvían tranquilas y perezosas. Quise escribir más. Hoy el río bajaba muy bravo, crecido, marrón por el barro, surcado de olas constantes entre cuyas crestas se columpiaba el agua subiendo y bajando. Las crestas de las olas estaban coronadas de jirones de espuma saltarina. Pero en los rápidos el espectáculo eran las masas de agua tumultuosa que oleada tras oleada se tropezaban desde la espuma acumulada y se dividían en cordones de terciopelo.

1871

Con marzo ha llegado el tiempo primaveral.

He estado contemplando las nubes y la evaporación, por ejemplo cuando preparan el chocolate. Parece como si el calor arrojara finas capas de vapor a medida que el agua hirviendo expulsa ese gas bajo películas de agua, formando burbujas. Una pregunta es si esas películas contienen gas o no. La película parece formarse con pequeñas burbujas que le dan un aspecto gris y granulado, en los momentos en que la presión más regular del calor ha superado la resistencia de la superficie o del conjunto del líquido. De modo que sería razonable considerar las capas de las burbujas de gas y de los granos que hay en ella como una red de burbujas condensada por el aire a medida que asciende el gas. El humo de las velas se rige exactamente por las mismas leyes, siendo ahí la capa visible la de la materia aún no consumida, no las burbujas vacías. Los temblores pueden considerarse como sacudidas de una vela en el hueco: eso significa *reech*, de donde deriva *reek*. Puede suceder que un golpe de aire se añada y se traduzca en unas volutas grises sobre la superficie, lo que da un indicio de su parcial solidez. Parecen desprenderse del chocolate del mismo modo que uno entre sus dedos retiraría una servilleta que cubriera un objeto, no tanto de aquí o de allá sino del conjunto de la superficie, de tal modo que la capa se nota en sus bordes y de hecho forma un collar o un anillo alrededor del exterior de la taza; luego se contrae en una especie de capucha parecida a la llama de una vela, pero no de forma regular ni ininterrumpida; la pregunta es por qué.

Tal vez en una quietud perfecta no lo haría, pero el aire que sopla hacia un lado se mezcla con la materia. La película parece elevarse de un modo que no es simultáneo, más bien se desprende como si estuvieras rasgando una tela; luego, adelantando un extremo como el de un pañuelo y empezando a agitarse, esboza una larga y ondulada media que a veces se asemeja a la viruta de un carpintero. Al agitarse y borbotear, al destellar plateada al sol con su movimiento incesante, con el reflujo suave del movimiento general y los bandazos hacia los lados resbalando hacia algún extremo en particular, ofrece una espectáculo desconcertante y lleno de encanto. Las nubes, por muy sólidas que parezcan desde lejos, creo que están hechas de esa película que hay en un penacho de plumas. Las brillantes masas de lana que se acumulan antes de que sople el viento en un cielo despejado son ese penacho y puedes ver cómo el viento las deshace y las hace más finas que una esponja hasta que se desmenuzan y se disipan por completo. Depende, por supuesto, del tamaño. Puede que todo penacho que asoma sea al principio un cristal. Las masas de nubes más grandes y extrañas tienen también esa capa en el exterior, que cabe apreciar al doblar el borde de la nube como una ceja exterior. La nube en la que vi este fenómeno venía con el viento del nordeste, sólida pero no compacta, blanca como un huevo e hinchada.

Lo que miras con detenimiento parece mirarte a ti, de ahí las apariencias falsas o verdaderas de la naturaleza. Un día, a principios de marzo, cuando desde Kemble End empezaron a alzarse unas nubes hubo una muy grande, en forma de bucle, que se movía demasiado despacio como para advertirla, y que pareció cubrir y llenar el cielo con una blanca mancha nubosa. La contemplé un rato hasta que la altura y la belleza de la visión —nudos que se rizaban regularmente y que si no recuerdo mal nacían de hermosos tallos, como las hojas de un tronco— había crecido con fuerza en mi interior. Cambiaba con hermosas variaciones, hasta adoptar la forma de un costillar y en un extremo se ramificaba como el coral. Si no refrescas la mente de vez en cuando no puedes creer ni recordar lo profunda que puede ser la percepción de las cosas.

14 de marzo. Mañana radiante, luego granizo. Por la tarde, viento del norte, muy frío; largas series de suaves nubes grisáceas que cubrían todo el

cielo pero extendían el horizonte con un ligero éntasis que dejaba una banda de frío azul, como de porcelana. Los largos costillares o vigas eran como rodillos contra el viento, no en él, y los cruzaban finas briznas de hierba, en perspectiva, como mechones de vapor que se hubieran desprendido del cuerpo de esas costillas con el viento. Al día siguiente, y al otro, nieve. Luego, al caminar, vi los arroyuelos en la arena, de inusual delicadeza, y los manchones de nieve desmembrados en los terraplenes a ambos lados de los setos. Encontré un modo de contemplarlo todo que ayudaba al ojo a captar un conjunto de cosas hasta entonces desordenado.

(Y si miras con atención las grandes masas de nubes en lo alto pronto encontrarás en ellas una gran pauta que les da forma y que hace que cada una produzca una impresión completa y única). Pendle estaba muy bonito: la capa de nieve y los caminos o vaguadas, que surcaban el terreno y lo dividían, ayudaban a percibir su redondez y subrayaban el tono bajo de su largo hombro. En una ocasión la nube se posó sobre una colina cercana, junto a un campo verde que, con el terreno alineado y plateado por la nieve, parecía la piel a rayas de una cebra. En Pendle se repitió esta imagen, pero más tenue y hermosa.

17 de marzo. Por la mañana, nubes del color de la leche y la caliza, con una llamativa forma de concha de ostra (que esbozo en un dibujo a lápiz).

Entre las once y las doce de la noche, un temblor de tierra.

Fines de marzo y principios de abril. Es la mejor época para estudiar la forma singular de las cosas en el florecer de los árboles, pues los capullos hinchados llevan a los árboles a un extremo que el ojo no podría captar de otro modo. Pues de lo mucho se obtiene mucho más, de lo poco no mucho y de nada, nada. En estos ramos, en cualquier caso, hay un nuevo mundo de formas y apariencias. Los tejos los rematan de un modo muy vivo los brotes que terminan los extremos de las ramas. La rama principal de estos ramilletes tiene unos nudos muy cerrados en los lugares donde hay o ha habido capullos, de modo que son como dedos que hubieran estado atados con una cuerda muy tensa y en los que aún se ven las marcas. Van de dos en dos, uno a cada lado, y los nudos en una serie alterna, de tal modo que forman una especie de cruces; el capullo es como el extremo de una uña, con motas negras como el humo, y a veces se abre en un pico de cuatro

hojas o mordisqueadas. Debajo, como en el hueco bajo el ojo o el tramo entre el arranque de la uña y el nudillo, hay una forma de media luna que parece que se hubiera desprendido del tronco y eso da a la rama un aspecto muy particular. Cuando se abre el capullo al principio asoma un grupo de jugosas anteras de color púrpura que parecen bayas de saúco aún no del todo maduras, pero luego se abren en tres piezas con muchas ramitas de un color marronáceo y sueltan su carga de polen, completando el dibujo de ese penacho en formas puntiagudas, de cuatro en cuatro me parece, dos más grandes y otras más dos pequeñas.

La madreselva se extiende sobre los arbustos de los bosques y las hileras de setos y retuerce sus ramas sobre ellos. Sus hojas son a ratos púrpura a ratos verde oscuro. Pero la parte nueva de los brezos es muy alegre y clara y lisa, como si la hubiesen tallado en marfil. En Hodder Wood hay una sima en la que crecen por todas partes ajos tiernos, de un color claro.

Las higueras son desde luego los primeros árboles en verdecer. Algunas llevan varios días verdes, a 15 de abril. Son hermosas las formas de los brotes al abrirse y cuando lo han hecho del todo el conjunto de la rama, no cada una de las hojas, se curva como la barriga de un tambor o como una campana.

Las hojas a medio abrir de la acedera, con el centro del brote de las hojillas asomando y las hojas retrocediendo como orejas que dejaran unas rajas cortadas en línea recta, se dirían una escritura verde y de letra fina.

Las violetas blancas son más anchas y dan aroma; la azul, sin aroma y más hermosa, tiene una forma redondeada y un retroceso con alas en las hojas.

Coge unas pocas madreselvas en un vaso y admira la apariencia de luz, como de estrellas; no encuentro la palabra adecuada, una flor tan sencilla produce un efecto tan extraordinario. Se debe, creo, a la protuberancia que produce el centro de amarillo más intenso.

«Los corderillos brincan como al toque de un tambor».[71]

Saltan y saltan: es como si fuese la tierra la que los lanza, no ellos mismos. Es de una extrema y graciosa agilidad, cuando lo vemos así. 16 de abril: a veces descansan un rato sobre las patas traseras y los pies delanteros

se les curvan entonces sobre el pecho, aunque no tanto como se ve en los miembros de los potros.

Una tarde luminosa. Se veían bien las cosas a lo lejos. Pendle estaba oscurecido por un penacho de penumbra. Viento del oeste. Nubes interesantes, llanas y recostadas sobre la urdimbre del cielo, pero los fragmentos de perfil redondeado y el dorso como el de un delfín asomaban aquí y allá y todo era desigual y en forma de Z, una parte con otra. Luego se fueron haciendo más compactas, muy bonito. Luego se ondularon, como en un dibujo que he hecho.

21 de abril. Hemos tenido tardes parecidas, una hoy, con el cielo de un hermoso azul granulado, con nubes sedosas que se recostaban en un cúmulos de base plana, otros un poco más parduzcos en forma de cuerda o de agreste cresterío que brillara al sol, y a mediodía unas pizcas extraviadas de una suerte de palidez violácea. Se formaban rápidamente nubes de una palidez rosada y con distinta densidad. Algunas como tartas que nadaran en una tenue blancura, las demás teñidas de azul, como el pétalo de una flor atravesado por la luz y recubierto por unas venas de azul más profundo entre escarapela y escarapela. Luego han cambiado de forma y ha llovido: en perspectiva era como una bóveda de nervaturas muy regulares con una trama entre ellas, pero no de nervaturas sino como de una rejilla compuesta por ralladuras de nube suelta que forman una tripa hacia arriba y se inclinan en su extremo, sombreadas en una cima en la que se duplican a la vista, y el campo de cielo más blanquecino que asoma en medio. La ilusión de contemplar un carromato es completa; estas franjas de nube deshilachada se mueven en fila, no en hileras.

22 de abril. Nunca había visto en el cielo un damasco tan hermoso. El azul estaba cargado de una sencillez única, con el cielo del cénit arrugándose por arriba, más luminoso y dulce por abajo. Arriba, respirando a través de nubes lanudas o en las ramas de las partes que se desprendían, había un auténtico intercambio de carmesí; más cerca de la tierra, a contraluz, era azul turquesa, y en el espacio opuesto, bajo el sol, era como aceite de un color más claro pero igualmente denso, interrumpido por algunas brillantes nubes viajeras e inclinadas, que se sucedían con sus

bordes revueltos, enredados y brillantes, como si alguien hubiera arrojado unas servilletas blancas al sol una tras otra y formaran una escala en el aire, hasta caer una tras otra al suelo.

27 de abril. He ido a la abadía de Sauley (cisterciense). Hay poco que ver.

Me ha cautivado un pato con unas rayas blanquecinas que le bajaban desde el pico, a ratos paralelas y a ratos contorneando un cuadrado negro. Eso explica que el ave, con el recuerdo de la mano que la sujeta por el cuello crea estar aún sujeta y no levante la cabeza hasta que ve esa línea blanquecina, que asocia con la fuerza que la sostiene. Este pato levantó la cabeza de inmediato cuando lo deposité sobre la mesa sin esa línea. Pero esto parece inadecuado. Es muy probable que se deba a la fascinante percepción de ese trazo blanco y rectilíneo.

9 de mayo. Un simple comportamiento de las nubes en el que no había reparado antes. Primero un viento del nordeste con grandes franjas de nubes por la mañana y que, durante todo el día, cruzaban el cielo en filas regulares y con espacios iguales entre ellas. Parecen adoptar la forma de un prisma, planas por la base y formando una cresta por arriba. Parecían pequeños penachos de nieve en capas distintas.

Ese día y hoy 11 de mayo, las campanillas de la arboleda, entre el colegio y la carretera, y en uno de los parterres del parque Hurst. En la arboleda, frente al sol, se esparcían en manchones oscuros, como las manchas en la piel de una serpiente. Las cabezas son como correas, de aspecto solemne y color de la uva. Pero en el parque, a través de la luz, aparecían en cascadas de azul celeste que cubrían el suelo de un azul violáceo, verticales y con la hierba nueva y los helechos peinados también en vertical, solo que las ramas del helecho interrumpían la escena con unos ligeros travesaños. Era una estampa bonita. Las campanillas, cuando las llevas en la mano, te hechizan por su aspecto, que atrae a todos los sentidos: si pasas los dedos por ellas se resisten con un golpe de cabezas húmedas; los largos tallos se restriegan y se aplanan uno sobre otro como lo harían tus propios dedos si frotases la palma de una mano contra la otra, haciendo un

ruidillo de fricción como el de una valla cuando te apoyas sobre ella. Luego está el tenue aroma a miel y en la boca el gusto dulce, cuando las muerdes. Pero es sencillo, a quien desconciertan es al ojo. Hacen que uno piense en dulzainas o en algún instrumento de viento con distintos registros, como el trombón. Los cuellos curvados —porque a medida que crecen son poco más que un tallo que se dobla en el agua, en la que se ponen rígidos— adoptan curvas más amplias, como las de los brazos de un colgador de ropa o, cuando se ondulan más en conjunto, como las ondas que recorren un látigo al golpear un objeto. Lo cual, con estos cuellos doblados y esas campanas tiesas y alborotadas, que caen mayormente por un lado, y con el brillo que despiden en la base de los tallos, hace que parezcan la pieza del caballo de un ajedrez. Luego conviene reparar en los nudos de los capullos, algunos cerrados, otros empezando a abrirse, lo cual obliga al trazo a hacerse más agudo. La particularidad de la flor, muy hermosa en la inclinación de los tallos, cada cual más y más inclinado, culmina en estos capullos acumulados, que en su mayoría no se ponen tiesos sino que se elevan al final como una lengua. Esto, junto con su filo y la forma un poco aplanada que tienen, hace que recuerden a la cabeza de una serpiente.

17 de mayo. Últimamente he visto varias veces al pavo real extender su cola. Tiene un dibujo muy regular, como una concha de la que se rodea el ave, con el bulto abajo y el hueco arriba, abrazándolo y abriéndose solo en el borde, donde las plumas empiezan a separarse. Los ojos, que se alternan cuando la cola está cerrada, como escamas o galones, caen en hileras irregulares cuando se abre, y luego se hace más fina y oscura a la luz, pierde la humedad y el satinado que tiene cuando está cerrada pero adopta otro brillo muy expresivo, y los ojos más exteriores, separados, solos, con los extremos de sus flecos sugieren esa forma característica del trifolio rematado en punta, que es a menudo tan eficaz en el arte. El ave la agita cuando la hace retroceder y luego lo vuelve a hacer a intervalos, y cuando esto sucede el resto del dibujo se hace borroso y los ojos se desplazan hacia delante. Se me ha ocurrido que se parece a una bandeja o a un cesto de ramas de sauce sobre las que se hubieran esparcido unas flores y frutas, cortadas entre hilo de yute y una pulpa más verde que la ciruela claudia o más violáceas que las uvas. O como si hubiese quedado adherida al cuchillo

una lámina de la piel y se hubiese quedado tendida sobre la pulpa y al conjunto se le hubiese añadido una gota más oscura o violácea de aceite.

El lunes, Pentecostés (29 de mayo) he ido a Preston a ver la procesión. Aunque no muy vistosa, me emocionó. Pero justo cuando empezaba oímos la noticia del asesinato de los rehenes por la Comuna, con la entrada de las tropas gubernamentales en París. Sesenta y cuatro en total, incluyendo al arzobispo, al obispo del Jura, al párroco de La Madeleine y al hermano Olivain, junto con cuatro de nuestros sacerdotes. Sucedió al mismo tiempo que se incendiaban las Tullerías y otros edificios públicos.

*

Un hombre con acento de Lancashire: «De todos los instrumentos, el gran tamborrr es el que más me gusta». El viejo Wells, al enseñar a alguno cómo introducir una cuña en un árbol, le dijo que la colocara de tal y cual modo para que «evitase veta». La omisión del artículo, creo, es una extensión del modo en que decimos «padre», por ejemplo.

*

13 de junio. Un hermoso ejemplo de la forma particular que se divide, esto es, de sucesivos aspectos de esa forma, se ve en el comportamiento del iris desde el capullo cerrado hasta la floración completa: en cada estadio puedes decir que es hermoso en sí y, por supuesto, si se reuniera todo el «comportamiento» y se almacenara tendría una belleza del grado más alto.

8 de julio. Después de mucha lluvia, algunos truenos y ni asomo del verano, con el río crecido y de color dorado, formando ondulaciones de caramelo fundido cuando sopla sobre él el viento, ha habido hoy una tormenta tremenda: grandes nubes de consistencia rocosa encendidas con una luz muy violácea, granizo y una lluvia que ha inundado el jardín, además de truenos que resonaban por todas partes como latón, de modo que podría decirse que cabía atestiguar *chalkeon ouranon*.[72] Los relámpagos me parecían blancos como el destello del reflejo de un catalejo, pero por la

tarde el señor Lentaigne distinguió algunos de color rosado y lila. Vi dos tipos de destello, pero no estoy seguro de si a veces no eran los dos juntos, desde diferentes puntos de la misma nube o arrancando desde el mismo lugar en direcciones distintas: uno en un trazo recto, ancho como el de un carboncillo y líquido, como si el filo de un remo solo rozara al paso la superficie de un agua lisa y captase la luz; el otro estrecho y como el alambre, igual que una roca que se arrancase del macho y rodase cuesta abajo a trompicones. También advertí que había un intervalo claro entre el brillo y el comienzo del destello y su dibujo en el cielo y que esto se expresaba en primer lugar en una luminosa confusión y luego lo llenaba todo una lengua de claridad (cosa que es extraña) que corría del suelo hacia la nube, y no a la inversa.

Julio. A las ocho, hacia el amanecer, suspendida frente a la casa por el este, la mayor masa nubosa que pueda considerarse una sola nube que yo recuerdo haber visto en mi vida. Tomada aisladamente despedía un resplandor blanco pero si se contrastaba con el cielo, que era de un azul intenso, adquiría un tenue brillo herboso; solo al acercarse al suelo la oscurecía una sombra violácea. La particularidad de su tamaño procedía no de la comparación con lo que quedaba a la vista sino con el recuerdo de otras nubes: como la sierra de Monte Rosa, desde la esquina de Gorner Grat, su corpulencia sobrepasaba a todo lo demás y saturaba a la vista. La componían dos cuerpos más o menos a la misma altura por la cima y la base, pero de distinta anchura, como de dos a tres o de tres a cuatro, quizá como dos vagones o dos carros cargados. El de la izquierda tenía un aspecto muy crudo, como un vellocino dividido en porciones rizadas en dirección ascendente, con hendiduras alargadas y más sombreadas entre esos rizos, como los tirabuzones de la cornamenta de un carnero; el de la derecha tenía una forma más acabada, como una maroma enrollada que se desplegara lentamente y debido a su peso fuese formando gruesos rollos, de hermosa pauta, como los cuadrados que se dibujan en el caparazón de una tortuga o como las manchas en la piel de una serpiente. Se elevaba en el cielo como un acantilado descomunal.

(Las dos rocas sobre las que se alza el castillo de Dumbarton, en Clyde, me recordaron esta nube: 28 de agosto).

(Mientras escribo, a 12 de agosto, en una estancia de la Hemeroteca del Colegio, oigo de vez en cuando la carcoma en las vigas. Cada vez suena durante unos segundos seguidos. La hemos oído varios de los residentes).

24 de julio. Robert dice que la primera hierba de la guadaña se llama *swathe*, luego hay que voltearla, luego disponerla en hileras, luego formar montones, luego filas de cubos, luego tal vez esparcirla y voltearla de nuevo, luego formar unos montones más grandes, que a su vez se suman a otros hasta formar los almiares informes de los que se acarrea la paja.

17-18 de diciembre, por la noche. He rescatado un gatito que estaba colgado en el alféizar de un ventanuco redondo, en el depósito que hay sobre la toma del gas, y que no se atrevía a saltar. Lo oí maullar lastimero durante mucho rato hasta que no pude soportarlo, pero lo anoto por su gratitud una vez que lo bajé y lo deposité sobre el suelo, porque me siguió por las escaleras, girando en cada recodo hasta que llegué a la cocina, momento en el que retrocedió unos pocos pasos para quedar a mi altura e intentó acercarse a lamerme a través de la balaustrada.

*

Algunos acontecimientos de interés de 1871 y de finales de 1870, en parte procedentes de mis cuadernos y en parte entresacados del Almanaque de Whitaker por Cyril y el tío John.

Toma de Orléans por los alemanes, 5 de diciembre, 1870.

Muerte de Prim y llegada de Amadeo a España, 30 de diciembre.

Le Mans es ocupado por los alemanes (tras varios días de combate), 1 de enero de 1871.

Rendición de París, 28 de enero.

Se firma la paz, 26 de febrero.

La Comuna se hace con París, 18 de marzo.

Primera derrota de las tropas de la Comuna y muerte de Flourens, 4 de abril.

Muerte del arzobispo, etc., 24 de mayo.

La insurrección es sofocada, 28 de mayo.

Ejercicio de la prerrogativa real para llevar a cabo el gasto militar contra la decisión del Parlamento, 17 de agosto.

1872

19 de julio. He entrado en uno de nuestros graneros, un gran granero en penumbra donde se había apilado la paja a ambos lados, y he contemplado los listones toscamente arqueados y las junturas de las vigas, que parecían grandes As con la barra horizontal muy arriba. He cavilado en cómo esa belleza de la forma particular queda desapercibida por el común de las gentes y qué a mano la tienen, sin embargo. Si tuvieran ojos para verla la encontrarían en todas partes, en todo momento.

Este mes, aquí y allá, por toda la región, ha habido muchas tormentas. Cyril, que creo que está en cama en Liverpool, tras un resplandor y un estruendo simultáneos sintió un *shock*, como un calambre de una batería y durante algún tiempo uno de sus brazos se le quedó dormido. En Roehampton, el padre Williams tuvo un ataque y hubo que arrancarle el breviario de las manos. Un rayo partió un árbol cerca del campo de críquet de los muchachos y una vaca quedó seccionada en dos.

[Vacaciones en la Isla de Man]

Tras los exámenes fuimos de vacaciones a Douglas, en la Isla de Man, el 3 de agosto. Por esas fechas me había hecho por fin con un ejemplar de las *Sentencias* de Scoto[73] de la Biblioteca Baddely[74] y se apoderó de mí una ola de entusiasmo. Puede que no llegue a ser nada o puede que se trate de una gracia de Dios. Pero desde entonces cada vez que veo en el cielo o el mar una forma particular pienso en Scoto.

4 de agosto. La iglesia de Onchan es moderna y si te fijas solo en el campanario es muy pobre, pero la torre está construida de un modo tan vigoroso y rotundo que me engañó y la tomé por una obra antigua que estuviese bien conservada. En el cementerio, una vieja cruz decorada con inscripciones, como las que hay en Whalley.

8 de agosto. Hemos caminado hasta Ramsey y regresado en un vapor. Desde la carretera vi cómo el mar, azul oscuro con las sombras violáceas de las nubes, se combaba con la curvatura de la Tierra como una tela alrededor de una pelota, y después he observado esta perspectiva varias veces. He obtenido de ella hermosas imágenes, a veces hasta el propio pie del acantilado, donde el mar adquiría un verde intenso y brillante al saltar sobre las rocas. Estas rocas, cubiertas de lapas, hacen más tenue el color de la costa con una franja amarillenta, a la hora de la bajamar, y bajo el agua reflejan la luz y se dejan ver allí donde las rocas negras y más lisas no destacan. A lo lejos, todo es azul con las sombras de las rachas de viento procedentes de la costa; en otras ocasiones, el monte lo ocultaba todo de modo que no se veía hasta dónde alcanzaba, y luego se veía mejor cómo llegaba a perfilarse en una cima en el horizonte, aproximándose hacia el ojo en la lisa y amplia caída de una cascada, como un delantal de agua de lago que parece anudado o enlazado a la tierra que hay a sus pies por una trenza de partes alternativamente oscuras e iluminadas: las rachas de viento a lo largo de la perspectiva, con la que se había vestido el mar ese día.

Es frecuente que el mar, cuando lo contemplas desde cierta altura, donde se aprecia bien la extensión como de sábana pero no la masa y la profundidad, vire y siga al viento como la tela de una vela floja.

Las flores de la isla tenían colores muy fuertes y variados. A ambos lados del acantilado que dominaba nuestra casa, Derby Castle, la zarzamora se duplicaba. La flor era más grande, de un rosa violáceo, y en lugar de los cinco pétalos crecía una muchedumbre de hojas alargadas, como en las margaritas.

El paisaje es despejado y se ven los valles y las laderas salpicados del dibujo de los cuadrados de los campos y sus setos, en todas direcciones. Pero los árboles tienen muchas y muy gruesas hojas cuando crecen. Recuerdo una casita cuadrada en un bosquecillo coronado de verde: son bosques golpeados y tallados por la brisa del mar, que se compactan mucho y arrojan una sombra intensamente verde. A menudo la selva de ramas está desnuda de hojas pero tiene algunos gruesos penachos en lo alto. Los tejos abundan y las ramas no son tiesas como el alambre sino hermosamente rizadas. El clima es bastante constante y dicen que en verano tiene una

media de temperatura más alta que Rhodez o Milán. Crecen bien los tamariscos y las fresas.

Por el camino nos desviamos para ver el molino de Laxey, de veinte metros de diámetro, que se dice que es el mayor del mundo. Está en el flanco de una colina, siguiendo la cañada de Laxey. El agua llega por un punto un poco por debajo de su parte más alta y hace girar la rueda, actuando sin duda por su peso en los cangilones pero quizá también por la corriente, y no estoy seguro de qué tipo de rueda se trata. La sujeta un largo eje de madera, una viga que corre sobre ruedecillas sobre un raíl, hasta un extremo oscilante que tiene a un lado un contrapeso y al otro una pieza que hace funcionar una bomba. La rueda se usa para bombear de una mina de plomo. Da una vuelta cada veinticinco segundos.

10 de agosto. He estado contemplando el oleaje. Las olas llegaban siempre paralelas a la costa y se amoldaban a ella excepto cuando la curva se afila, venga de donde venga el viento. Las hace romper y extenderse esa costa poco profunda, lo mismo que una pizca de masilla entre las palmas de las manos, cualquier que sea su forma, se convierte en una superficie. Los pliegues o arrugas ocasionales que se advierten en ellas muestran la dirección del viento. La regularidad de las ondulaciones era asombrosa y hechizaba a la mirada: el lado posterior a la cresta era liso y brillante como el cristal. Puede decirse que era verde por la parte trasera y blanco plateado por delante: la plata indicaba por dónde llegaba el viento, el blanco puro era la espuma y el verde la masa de agua. Si se las mira de la izquierda o de la derecha formaban unas volutas como de plumas o foques vistos desde el borde. Es bonito ver el hueco del barril desaparecer cuando las crestas blancas de ambos lados se extienden por toda la ola y ganan terreno hasta que se encuentran en un punto y chocan y se solapan.

Aún no he obtenido una vista satisfactoria de las variedades del paisaje y del modo en que rompen y se desparraman las olas. Las orillas están inundadas y los ojos encuentran ante sí una extensión de superficie lechosa, pero les cuesta discernir los brincos y los nudos del agua y establecer con claridad las formas y la secuencia en que se dan. He advertido, no obstante, los mechones divididos y rizados que causaba cada roca con la resaca. Si la superficie estuviese despejada y lisa formarían una red al entrelazarse esas

líneas, como de hecho se puede ver en la arena lisa cuando ha bajado la marea; luego he visto cómo adquiría un color marronáceo, con la espuma menguando en largas cadenas de agua jabonosa, mientras la fuerza del reflujo frotaba las rocas y se encajonaba entre ellas.

Desde el acantilado contemplé mejor ese tejido de agujeros de espuma, como cuerdas de rizos incompletos o medias lunas, que observé en Freshwater hace años.

Es hermoso ver la danza y el andar arrogante de esas lenguas de verde claro o esas ondulaciones en el agua desde un lugar encerrado entre las rocas.

[Lancashire]

5 de octubre. Un cuervo con una cresta dorada había entrado en mi habitación por la noche y dado varias vueltas, atraído por la luz de gas del techo blanco; lo capturaba y lo soltaba afuera, pero volvía a entrar. Tenía la cresta alborotada sobre lo alto de la cabeza y los ojos con cejas muy pobladas; le alisé y acaricié las pequeñas plumas amarillas y naranjas que se ocultan en ella. A la mañana siguiente encontré muchas de ellas por la habitación y las introduje en una carta que envié a Cyril[75] el día de su boda.

27 de octubre. Ha llegado el padre Gallwey. Antes de las letanías de la noche vino a mi habitación mientras yo hacía mi examen en la cama, pues tenía algo de fiebre, y sentándose a un lado del lecho tomó mi mano entre las suyas y me dijo unas palabras de ánimo llenas de afecto.

Esa fiebre me viene de unos fríos que cogí un día de asueto mensual, y la debilidad hizo que regresara mi viejo achaque,[76] que poco antes y hasta mucho después de remitir la fiebre empeoró inusualmente. Perdí tanta sangre durante esos días que a duras penas imaginaba cómo podría recuperarme. Y, sin embargo, cesó casi de repente justo cuando estaba en lo peor. Esa es la razón por la que vine a la ciudad en Navidad.

12 de diciembre. Un día de asueto mensual. Helada, luego un sol radiante, un cielo azul como de acuarela. He estado en los páramos con el

señor Lucas. Hemos ido por Parlick Pike y esa sierra cubierta de helechos con la luz de la tarde. El terreno estaba cubierto por una sábana de nieve crujiente y dura. Asomaban de vez en cuando penachos de verde blanquecino de las briznas de hierba, como extremos del cabello, cada uno una voluta de finas curvas, con un penacho cruzándose con otro. Los habría podido ver cualquier otro día, pero advertí esa forma particular con viveza, como si mis ojos aún estuviesen desarrollándose, si bien en compañía de otra persona el ojo y el oído están mayormente cerrados y la percepción de esa forma no logra abrirse paso. Sorprendimos a unos faisanes y a un urogallo de alas parpadeantes. Sobre la cuesta, en el lado más alejado de la arboleda, los helechos parecían cobrizos sobre la nieve. Allí donde no había nieve y abundaban las zonas de verde oscuro, como vi el otro día sobre la estila en lo alto de Forty-Acre, se formaban esquirlas y bastones de un suave color tostado como el de una rodada en el camino.

19 de diciembre. He caminado junto al río en Brockennook, bajo una cielo azul oscuro. Todo allí tenía un color mortecino y ese color atrapaba al ojo, con piedras azuladas y rojizas en las playas del río, entre manchas de nieve de un blanco azulado: nieve muy blanca y densa, pero como si una película azul o lila se interpusiera entre ella y el ojo. Lo he advertido a menudo. Los brincos y hondonadas de las arenas del río y de los campos se dibujaban y doraban con los volantes de nieve. Hay que verlos: solo indican en qué dirección gira el meandro. Allí donde la nieve se extiende como en un campo el damasco de la luz blanca y la sombra plateada hasta que se pierde todo el brillo y el resplandor en una confusa penumbra y en los objetos más blancos se desvanece todo rastro de blancura, pero con una mirada más breve distingo en esto dos grados: el más oscuro bajo el cielo, el más claro en los pequeños acantilados o despeñaderos donde la nieve se interrumpe y se eleva en los cresteríos, donde capta quizá la luz o al menos llama al ojo y se dora con un arco de brillo, como el sudor en el hueco húmedo entre las cejas y los párpados en un día caluroso o como la luz de un cuchillo que el otro día tapaba con su mano Tommy, en el refectorio a oscuras, y que proyectaba los mismos círculos sobre los ojos, los orificios nasales, la barbilla o las mejillas, en alegres hojas doradas.

1873

24 de febrero. He estado en las colinas coronadas por la nieve, con los hombros delineados por arbustos ondulantes, una hilera tras otra, como las vetas de un tronco cortado o, en volumen, como un mapa en relieve. Esas ondulaciones creo que las causa el viento y por supuesto las trombas de agua, que de hecho son de nieve. El extremo más agudo de una tromba se ve a veces interrumpido por una especie de flautas o canales inclinados. Creo que esto debe de suceder cuando el viento, tras dar forma a la tromba, cambia y arroja olas contra el grueso de la ola misma. El mundo está lleno de forma particular y el azar, abandonado a sus anchas, termina por adoptar un orden y un propósito: mirando por mi ventana vi los terrores y los montones que forma la nieve al azar cuando la aparta hacia los lados una escoba. Lo mismo puede decirse del camino flanqueado por las huellas de la gente en una nieve que llega hasta el tobillo, por los campos que llevan al bosque de Hodder, el cual atravesamos para llegar al río. Brillaba el sol, las zarzamoras y las ramas y las orillas salpicadas de nieve parecía que rebosaban liga y el arroyo se abría camino en forma de gotas y burbujas, bajo una costra de hielo.

Ha habido mucha nieve en marzo.

11 de mayo. Campánulas en el bosque de Hodder, todas con la cabeza colgando hacia el mismo lado. Advertí lo mejor que pude, mientras mis acompañantes discutían la corrección griega de su belleza, con qué encanto, con qué gracia dicen algunos, se saludan unas a otras o saludan todas en la misma dirección, con el nivel o la región de color suspendido que hacen a un pie por encima de la hierba y con ese resplandor que el ojo puede abstraer y separar del azul de la luz incidiendo sobre tantos puntos vidriosos, que como el agua es un gusto dejar flotar con su particularidad más profunda en la mente.

30 de mayo. Las gaviotas dan vueltas bajo las nubes del cielo. Pasaban cintas de nubes ligeras y las gaviotas parecían colgar y quedar suspendidas y ahuyentarlas oleada tras oleada, como los radios de una rueda.

5 de junio. El pavo y las gallinas dejan que un pollito se les monte a la espalda y se siente entre las alas.

15 de junio. Domingo tras la fiesta del Corpus. Algunos hemos ido a Billington a unirnos a la procesión. El señor Lucas venía conmigo. Hacía un día muy hermoso. Unas pocas nubes ligeras y un conjunto más violáceo y amarillento discurría por el horizonte. En el transbordador un hombre dijo: «¿Tenéis un penique, Tom?». El viejo transbordador pasaba junto a las rocas.

16 de junio. Aún más luminoso y caluroso, muy meridional. Las sombras se hacen más afiladas en la cantera y en los hombros de nuestras dos palomas blancas. Hay un encanto en cosas como esas palomas o los árboles, cuando motean sus troncos al recibir su propia sombra. He estado en los páramos con el señor Strappini. Todo estaba pintado de diversos colores y lleno de aromas, y los jóvenes matorrales aleteaban sus finas capas plateadas contra la luz, y al dibujar simetrías y brillar desde dentro me recordaban no sé qué detalle de algún escudo de armas, quizá las lilas del colegio de Eton. Los prados presentaban unas manchas amarillas, con botones de oro y brillantes cuadrados de colza en el paisaje. Grupos de nubes luminosas, que anunciaban buen tiempo. Una especie de servilletas dobladas sobre la cresta de Parlick y una pizca de sombra en ellas. Pasó un cuco seguido de un pajarillo en la cantera que hay por Kemble End.

Más tarde, al pasar por los establos, me detuve a mirar los pavos reales y John Myerscough se acercó para mostrarme unas crías (aunque luego no pudo encontrarlas en ese momento) y su amabilidad me conmovió.

Estuve mirando las palomas en el patio de la cocina. Cuando caminan, por su forma se dirían pequeñas y alegres jarras, que se pavonean y hacen oscilar sus cabezas. Las dos más jóvenes son completamente blancas y las plumas de las alas recogidas, una plisada sobre otra, son como esos huesos de sepia, crespos y bien dibujados, que se encuentran en las playas. Las demás son de un color más suave o del tono de una uva oscura excepto en las plumas timoneras y la cola, así como en el arranque del cuello. Vi una sobre el alero del tejado: según movía la cabeza aparecía y desaparecía una zona de verde satinado, como una leve llama de luz.

22 de julio. Ha hecho mucho calor aunque el viento, que venía del sur, acariciaba con dulzura el rostro y al salir he sentido como que me lo ponía como una toga del mismo modo que un hombre se pone la sombra en la que entra o se toca con el sombrero cuando se refugia bajo un cobertizo o una arboleda. El viento se rizaba y revoloteaba como lino ligero y uno podía sentir sus dobladuras y sus trenzas; una bandera ondeando es como el viento hecho visible, es lo que son también unas plantas acuáticas en un río; muestra su fuerza, le da sangre y fuego. Tormenta por la tarde, primero con el sonido lejano de un gong, lo mismo que en Aosta, como si sonase muy alto y no reverberara en las colinas; el relámpago era muy fino y rápido, como si estuviese cerca, pero después de la cena brillaba tanto y con tal amenaza que algunos han dicho que no habían visto nunca nada parecido. Han muerto algunas personas, pero en otras partes del país ha sido más violento que aquí. Resplandores que enlazaban dos nubes o una nube y la tierra empezaron a aparecer como venas de un líquido blanco y salpicante, que avanzara lenta e irregularmente, como el escalofrío de la cuerda de una cinta que se hubiera tensado en torno a un filo y danzara de vuelta a sus pliegues. Varias sacudidas violentas de luz siguieron a ese resplandor, pero una penumbra gris emborronaba la visión si habías visto el destello y en ella quedaban unas formas gruesas y suaves.

[Vacaciones en la isla de Man y en Lancashire]

16 de agosto. Nos levantamos a las cuatro, había tormenta y vi unas olas de color pardo que dejaban un rastro de arcos blanquecinos rompiendo en la playa. Antes de partir miré por última vez las olas intentando imaginar cómo se descomponen en líneas y borlas, como he advertido últimamente que hacen. Vi unas grandes y redondeadas olas del color del sílex, formadas en estrías poco profundas, que se hinchaban cuando soplaba el viento, rompían contra los salientes rocosos del acantilado, junto a la pequeña cueva, y se dispersaban en matojos de espuma. En un lugar encerrado entre rocas las crestas de agua iban y venían y una ligera corona de espuma ramificada flotaba sobre la superficie y giraba y giraba lentamente; algunas esquirlas de esa espuma saltaban con el viento y quedaban suspendidas sin

rumbo, ligeras por el aire. A las ocho embarcamos hacia Liverpool entre el viento y la lluvia. Creo que es la sal lo que hace que el viento huela tan mal en el mar. Había un joven de buen aspecto en cubierta que se emborrachó y cantó «Quiero ir a casa con mamá». No miré mucho el mar: vi las crestas que levantaba el viento en el aire en latigazos arqueados y las correas de vapor vidrioso que rompían en nubes de blanco y se desvanecían con el viento. Bajo el rizo de las olas brillaba un jugo de hermoso verde. La espuma que explota y se consume bajo el agua lo pinta todo de un verde dorado. Caminé un poco desde Blackburn: una sucesión de verjas y campos desaliñados, porque ha habido mucha lluvia. Nos empaparon unas pocas gotas brillantes que caían de lado como si las soplara el viento desde las ramas o las hojas de los árboles. Un crepúsculo luminoso: todo el cielo estaba recubierto de altas nubes esparcidas, que por el oeste tenían los bordes vidriosos y más allá destellaban con una alegre luz pulida que ofrecía el color de las rosas amarillas. La cumbre de Parlick era como una pálida piel dorada sin cuerpo. La llanura cercana a Clitheroe estaba empapada por una densa tromba de agua. El propio sol y el cielo quedaban moteados con grandes manchas y nubes como flores damasquinadas. Pero nos dimos demasiada prisa y la lluvia nos golpeaba en el rostro. Fuimos al colegio, el seminario estaba ocupado por el retiro de los sacerdotes seculares: casi no había gas porque están arreglando la instalación; habían puesto velas en botellas, las cosas no estaban preparadas, todo dejaba una sensación de oscuridad e inutilidad. De hecho, por estar indispuesto andaba un poco bajo de ánimo: la naturaleza se quedaba por todas partes boquiabierta y se derrumbaba, *fatiscebat*, como un terrón arrancado que solo sujetan los hilillos de las raíces. Pero esto sucede a menudo.

Encontramos en el colegio a los teólogos alemanes de Ditton Hall con su rector y a los catedráticos en su *villa*.[77]

17 de agosto. Los alemanes nos dieron un concierto y nos han ofrecido otro el 19, creo, y nosotros hemos correspondido con unos chistes de género diverso el 21.

22 de agosto. Hemos regresado al seminario.

27 de agosto. Concierto de despedida de los alemanes, que regresaban a Ditton al día siguiente Eran personas amables, amistosas, edificantes. Algunos hemos ido con ellos a Whalley y después caminado con Herbert Lucas a lo largo del río y hemos hablado con él del escotismo por última vez. Por la tarde he recibido órdenes de ir a Roehampton a enseñar retórica y a la mañana siguiente me he puesto en marcha temprano, he pasado por Preston para viajar a la ciudad con Vaughan y Considine, que iban a Beaumont. En Manresa coincidí con el Provincial,[78] que nos animó y nos habló con mucha amabilidad.

[Roehampton]

18 de septiembre. En el Museo de Kensington.[79] La magistral rudeza del conjunto azul de láminas de Luca della Robbia: Giovanni (1260), Niccola (a principios del siguiente siglo) y los púlpitos de Pisano. Puertas de bronce para la catedral de Florencia realizadas por… Los diseños y un dibujo a tamaño real en tiza, de la Transfiguración. Dibujos de arquitectura hindú. También de las pinturas de Miguel Ángel y del Vaticano. La fuerza, con la que me he conmovido más que nunca en mi vida (aunque estas últimas estaban expuestas en los patios peor iluminados y no podía verlos bien), parece proceder no solo de la simplificación y luego de la amplificación o el énfasis en las partes, sino del magistral realismo en la simplificación, o de ambas cosas: está la simplicidad y el poderoso énfasis de la anatomía de Rubens, o las de Rafael, por ejemplo, y por otra parte está el realismo de Velázquez, pero en Miguel Ángel la fuerza procedía al mismo tiempo de ambas fuentes. Me he llevado una impresión de Mulready[80] mejor que la que tenía. Watts: dos hermanas y una pareja de campesinos italianos con una yunta de bueyes; la captura de la expresión en sus rostros, lo mismo que en otros artistas característicamente ingleses, como Burne-Jones,[81] Mason,[82] Walker,[83] etc. Instrumentos musicales, clavicémbalos, espinetas (clavicémbalos pequeños y portátiles); virginales (cuadrados, diferentes de las espinetas, que tienen tres ángulos como el clavicémbalo, igual que un piano vertical difiere de uno de cola); dulcimeres (con una forma trapezoidal, la cima más ancha que la base); laúdes; tiorbas (las violas, me parece, se distinguen de los laúdes porque

tienen agujeros en los lados, lo que sugiere que son el antecedente del violín); mandolas y mandolinas (pequeños laúdes, creo); *viol-de-gambois* (que se sostiene entre las rodillas); cítaras; panduras.

Sí, la viola es el antecedente del violín. Se ha pensado que el padre de toda la familia de las violas y violines era el galés *crwth*. El nombre del instrumento sugiere que no. Se caracterizan por el puente y el uso del arco. La viola tiene cinco cuerdas. Otro día, en Kensington, tomé unas notas. El laúd es redondeado en la base y tiene trastes. Fétis[84] dice que son diez y once cuerdas, nueve de las cuales son dobles, tres en el mismo tono y seis en octavas. He advertido que la tiorba tiene el cuello en retroceso, con dos juegos de clavijas (Fétis dice que tiene dos diapasones, es pequeño igual que el del laúd y el otro mucho mayor, con ocho cuerdas de bajo; pero mis notas dicen que carece de trastes). A su vez, la pandura tiene según mis notas la base redondeada, con trastes. Fétis dice que tiene cuatro cuerdas «afinadas entre quintas y cuartas». La mandolina, dice, es más pequeña y tiene un diapasón como el de la guitarra, se toca con una púa y las cuerdas están afinadas al unísono con las del violín. La cítara se parece mucho a la guitarra, pero es plana en la base. Tiene trastes.

Tuve una pesadilla esa noche. Creí que alguien o algo saltaba sobre mí y me agarraba bastante fuerte; creo que eso me despertó, de modo que a partir de ese momento contaba con el uso de la razón. Ese comienzo es, creo, un colapso nervioso del mismo tipo que cuando uno está muy cansado y se pone tenso y no consigue dormirse, de pronto se relaja y siente como que cae y se despierta, solo que en otro nivel y con una falta de control muscular que llega más o menos hondo; el control llega al tronco y no más allá, de tal modo que podía hablar, primero susurrando y luego más alto, porque el tronco es el primero y el mayor centro del movimiento y la acción, la sede del *thymós*.[85] Había perdido toda fuerza muscular en el resto, pero no la sensibilidad, la percepción en los miembros, y con ese pensamiento sentí que podía recuperarme si movía mis dedos, me dije, y luego el brazo y todo el cuerpo. La sensación es terrible: el cuerpo ya no se balanceaba como una parte que manejara la fuerza muscular y nerviosa, y me parecía que pendía como un fardo inerte del tronco. Me encomendé a Dios y gradualmente me recuperé como mejor pude. Me hizo pensar que es así como las almas del infierno estarían prisioneras de sus cuerpos igual que

en una cárcel y recordé lo que dice santa Teresa del «pequeño empujón sobre el muro», cuando ella misma creyó aparecer en su visión.

1874

23 de mayo. Lluvia oscura y pesada. El cambio de esta mañana no ha sido tanto de templado a caliente como de frío a templado, de tan invernal como ha sido el tiempo. Incluso he vuelto a tener sabañones.

Fui un día a la Academia y volví a ir el 12 de junio, cuando el padre Johnson (el superior en ausencia del padre Porter, quien ha ido a tomar las aguas a Carlsbad, en Bohemia) me envió amablemente a la ciudad con el hermano Bampton, para cambiar de aires. Estas son las notas de esos dos días.

El Apolo de Briton Rivière[86] (basado en Sófocles): como un Leighton[87] más tosco y rotundo, muy hermoso. Los leopardos con la línea y la paulatina dispersión de las manchas que descienden por su lomo y que hacen que en esa imagen se perciba todo el animal, incluso el grupo; las garras de leones y leonas bien perfiladas y envueltas con un poco de piel o lo que sea, como se ve en los gatos, en un auténtico toque de realismo; rebaños de ciervos entre abetos, todos ofreciendo la misma impresión en el moldeado de sus flancos y sus cuerpos y en el hueco de sus cornamentas…

Millais:[88] *Abetos escoceses: «El silencio que habita los bosques solitarios»…* No hay tal cosa: le falta esa forma particular, los abetos no forman un conjunto; unos cuatro se agrupan un poco pero no de forma muy notable; un realismo ciertamente claro, pero con un esquema desdibujado de bosque, con unas ramas de brezo, retama con unas vainas, etc.; el maestro, no obstante, se mostraba en la postura erguida de la copa de los abetos cerca del fondo, en las ramitas de agujas de abeto, en todo. Lo mismo sucedía en *Leña para el invierno: «Coros en ruinas»* y otros: casi no se veía la melancolía del invierno; había cierta crudeza (aunque no la sentí tanto la segunda vez que lo miré), unos colores de papel sin brillo, especialmente en los troncos de abedules en un plateado y un púrpura sin lustre, en unos carros rígidos, en un desordenado montón de maleza arrancada en el primer término, ante la nariz del espectador; un niño en una pose sin objeto, sobre la estaca de un carro; pero luego había un escarpado

monte magníficamente perfilado, casi con la maestría de un Turner, que descendía hasta un roble también pintado con maestría en el color de la herrumbre, con una intensa curvatura, muy cautivadora, en las hojas caídas. Había dos escalas de color en este cuadro: los marrones que se iban al escarlata (en la chica que hacía de caperucita roja) y en los grises que transitaban hacia el azul (el arco o lo que fuese que llevaba la niña) o hacía el violeta en el humo del monte, en el brezo, en los abedules, y en primer término en el púrpura profundo de los troncos; luego, como intermediario, un prado de suave verde. Había una hermosa dispersión de las hojas caídas del roble hacia los árboles oscuros de atrás, con un humo que ascendía azul por encima. Las ramitas se agitaban o danzaban por todas partes.

12 de julio. He notado hoy el aroma del gran cedro, no solo al pasar sino en todo momento, bajo un poco de sol junto al camino, un poco apartado. Noté que la corteza olía al sol pero no a la sombra y supuse que esto se cumplía también con el aroma que liberaba en el aire.

13 de julio. El cometa: lo he visto al acostarme, por el oeste, con su cabeza inclinada hacia el suelo, blanco, y una cola suave y bien formada, no muy grande. Sentí admiración ante esa forma particular, una sensación de extrañeza, de vuelo (cuelga como un volante de bádminton en lo alto, antes de iniciar su caída) y de amenaza.

14 de julio. Visita al Parlamento. El debate era sobre la ley de dotaciones para las escuelas promovida por Lord Sandon, que habló bien; también habló, aunque no tan bien, el señor Forster, que le dio la réplica. Escuchamos a Newdigate. Gladstone se preparaba para hablar y tomaba notas a toda prisa, pero no pudimos quedarnos a escucharle. Lowe, que se sentaba a su lado, parecía una manzana en la nieve.[89]

23 de julio. Hemos ido a Beaumont: era el día del rector. Un hermoso día: nubes y nubes de color perlado por todo el camino, con un toque gris por debajo, en cada fila; un hermoso rubor amarillo en la paja de los campos de centeno sin segar, y el trigo que parecía blanco y las espigas con un delicado tostado en la parte alta, con el viento justo para agitarlas de un

lado a otro, delicadamente; luego había campos en la siega. Habría contemplado todo esto a nuestro regreso, pero durante la cena hablé con demasiada libertad y falta de consideración y tuve que hacer penitencia de vuelta a casa. Vi desde el balcón de la casa un campo tras un olmo que estiraba sus hojas, como un pan de oro pálido, capturando la luz.

Nuestra escuela de Roehampton ha terminado con dos días de exámenes antes de la fiesta de san Ignacio, el 31. Yo estaba muy cansado y deprimido hasta que recibí unas amables palabras del Provincial. En conjunto, mi corazón nunca ha estado tan pesaroso y deprimido como este año. El peso sobre mis fuerzas ha sido mayor que nunca; al menos ahora, en Teignmouth, me siento débil y poco puedo hacer. Pero en estas cosas el Señor dicta el camino.

17 de agosto. Fuimos a Ugbrooke, invitados por Lord Clifford.

Me cayó bien la familia: los niños hablaban todos de un modo sincero y sencillo que denotaba inocencia y buena crianza. Mientras regresábamos a casa las estrellas se veían muy claras: me incliné para contemplarlas y mi corazón, más abierto de lo habitual, alabó a Dios, a quien conduce y en quien se reúne toda belleza.

[San Beuno, Gales]

8 de octubre. Día hermoso y claro. Se veían crestas de nieve sobre los montes. Barraud y yo caminamos hasta Holywell y nos bañamos en la poza y regresamos muy contentos. El agua en la poza era transparente como el cristal, verdosa como el aguamarina o el berilo, y temblaba en la superficie por la fuerza de los manantiales, y el trabajo de pintar en mi mente las cuatro láminas de la poza me captó la mirada. Hace hoy un mes o seis semanas (creo que lo contó el padre di Pietro) un joven de Liverpool, Arthur Kent, se curó de una hernia al sumergirse en esas aguas. La fuerte y constante corriente de agua y la sucesión de curas de año en año durante siglos se apoderó de mi mente con admiración ante la bondad de Dios en uno de Sus santos, al mostrar el objeto sensible de modo natural y hermoso la razón espiritual de su ser (lo que resulta congruente con la historia de la muerte y resurrección de santa Winifred)[90] y el manantial del lugar

conduce al pensamiento mediante su nacedero en el tiempo hasta su nacedero en la eternidad: todavía ahora la fuerza y la abundancia del agua se aparece a mis ojos.

12 de octubre. Vino el obispo, así que tuvimos medio día de vacaciones y fui con Rickaby a Cwm. Volvimos por el bosque que corre a lo largo del Rhuallt y la vista era tan parecida a la de Ribblesdale contemplado desde las cascadas que uno habría creído estar allí. El cielo era de un color gris acero y el valle, lleno de encanto galés y de una hermosa pesadumbre, se pintaba en colores oscuros como una servilleta coloreada.

19 de octubre. Estuve allí de nuevo con Purbrick, en el andamiaje que ha quedado como una señal de una inspección que se ha hecho en la parte más alta. Subimos hasta allí y miramos a nuestros alrededor: era una vista deliciosa. Hacía un día lluvioso y soplaba el viento; algunas partes del paisaje, como Orms' Heads, estaban difuminadas por la lluvia. Las nubes del oeste parecían una tarta, con un marrón parecido al de una vela y un azul lechoso; a lo lejos se abrió un haz de rayos de sol sobre el horizonte. Sobre las colinas que rodeaban el valle de Clwyd se vertió un poco de azul cobalto y hacia el sur, a lo lejos, se esparció una neblina azulada, pero todo el valle más cercano estaba cubierto de agua, con brillantes copos de campos como diamantes, en violeta, marrón y verde.

8 de noviembre. Paseando con William Splaine vimos una gran bandada de estorninos que hacían un estruendo indescriptible. Se posaban en una hilera de árboles, uno tras otro, levantando el vuelo a la señal, y parecían una nube de motas de rapé o de pólvora agitada por un pincel o una escoba o desprendida de una peluca. Luego giraban en remolinos, podías distinguir el punto más cercano y el más lejano de los anillos por el tamaño y la densidad; muchos se encontraban en la misma fase a la vez, convertidos en pequeños copos negros que corrían en círculo, y luego pasaban a otra. Luego caían en un campo y continuaban. Splaine echó de menos tener un arma. De haberla tenido «habría llovido carne», dijo. Yo pensé que esos pájaros deben de estar llenos de entusiasmo y de gozo, al agitarse y chillarse los unos a los otros.

1875

7 de febrero. Pregunté a la señorita Jones, durante la clase de galés, cómo se decía «hada» en galés, porque estábamos traduciendo *Cenicienta*. Me dijo que se decía *cǐpenǎper* (o tal vez cǐpernǎ*per*, en inglés *kippernapper*). Luego me dijo que la palabra auténticamente galesa era *tolwyth-teg*. La palabra no es más que *kidnapper* («secuestrador», «robaniños»), amoldada, adaptada al idioma para darle una sonoridad de etimología galesa, según dijo, de cǐpio, «robar», «llevarse». Sin embargo, al intentar aclarar qué eran las hadas y las robaniños, al describirlas yo como «seres menudos de esta altura», me dijo con total sencillez que ella las había visto. Fue en el camino o cerca del camino de Holywell (me indicó el lugar). Iba a la granja de su abuelo, en la colina, no muy lejos de donde vivía Justice Williams, en la ladera de Rhualt. Era una temporada de trabajo. La siega, creo recordar. Iba a las cinco de la mañana, cuando vio a tres niños de unos cuatro años de edad que vestían pequeñas levitas y unas extrañas y pequeñas gorras (más tarde dijo que las levitas eran largas, quizá sin ceñir, y negras; las gorras o sombreros eran redondos y negros) y que bailaban y correteaban ante ella, de la mano, en círculos, alejándose sin dejar de bailar y siempre juntos. No les hizo caso sino que siguió hasta la casa y allí les contó lo que había visto y se preguntó cómo era que esos niños habían salido tan temprano. «Ha visto a los robaniños», dijo la abuela a su hijo, el padre de la señorita Jones.

CARTAS

A C. N. Luxmoore[91]
Oak Hill, Hampstead
7 de mayo de 1862

Querido Luxmoore:

En primer lugar muchas gracias por tu larga y refrescante carta, por la cual estoy agradecido aunque me haya demorado o más bien no haya podido responder antes. Antes de pasar a otros asuntos debo desalojar de tu mente esa idea increíble pero firmemente arraigada de que no deseo escribirte, como pareces haber pensado durante un tiempo y en ocasiones se delata en tus cartas a Karslake y a mí. Si pudiera mostrarte la primera página de una de tus cartas, escrita inmediatamente después de irte, creo que verías que todas tus elucubraciones son invención tuya, al constituir esa carta una telaraña de contradicciones. No te enviaré una «larga e insostenible defensa», como me aconsejas. No la necesito, los hechos hablan por sí mismos. Antes de responder a tus preguntas quisiera subrayar que hasta donde yo sé eres el primero que hizo de Pélides (es decir, el hijo de Peleo, o sea, Aquiles) un amigo de Orestes (el hijo de Agamenón). ¡Extraordinaria amistad! ¿Puede el helenista Luxmoore referirse a Pílades en lugar de este héroe fuera de su sitio? Sin embargo, preguntas si soy todavía un «sumiso miembro del club Elgin». Qué va, ya no soy de Elgin, soy alumno externo. ¡Imagínate! Pero así han salido las cosas. El pasado trimestre, mientras trabajaba en la exposición, pedí a Dyne[92] una habitación en la que trabajar solo, explicándole la gran desventaja en la que me encontraba por comparación con mis rivales y, de hecho, con todo el sexteto (porque incluso los de Grove-Bank tienen su tranquila habitación de

seis para acoger a solo tres), en este respecto. En realidad solo a mí se me obligaba a trabajar para la exposición y al mismo tiempo mantenerlo todo en orden, etc., en una habitación llena de ruido. Con buena disposición (aunque sin duda la señora Rich le paga por sus habitaciones y él no tiene derecho a hacer con ellas lo que le dé la gana) me concedió una de las habitaciones de la señora Rich, la sala de estar, pero entonces la señora Chapple me la cambió por el dormitorio. Dyne, sin que yo lo pidiera, añadió que se me encendiese la chimenea por la tarde, de modo que por un tiempo estuve muy cómodo y tranquilo. Hasta ahí estupendo, pero poco después casi me expulsan, me privan de la recomendación que permite presentarse a los exámenes de acceso y me degradan a lo más bajo por la mayor y más risible tontería, que ahora mismo sería larga de contar. Me echaron de esa habitación y tuve que pedir perdón seis veces para evitar que se infligieran los demás castigos. Tuve una discusión terrible con Dyne. Me sacó de mis casillas, le respondí muy tempestuoso y él me golpeó con su fusta. Sin embargo, Nesfield[93] y la señora Chapple me devolvieron pronto mi habitación bajo su responsabilidad, arrepentidos, me parece, por su participación en la historia que había conducido a ese castigo. Poco después se descubrieron las cartas de Bord, pero afortunadamente se comprobó que yo no tenía nada que ver con ese asunto, aunque sí con el siguiente, cuando como un imbécil cogí una de las velas del piso de arriba una noche de domingo en la que alguien se había llevado las nuestras demasiado pronto, y me castigaron quitándome esa habitación durante una semana. Nesfield entonces me la ofreció personalmente como un favor, pero expresándolo de tal modo que no pude aceptar. Además, antes de que pudiera recuperar la habitación tuve una mala racha, con un resfriado y un accidente. Clarke,[94] mi co-víctima, recibió varios azotes, se borró su nombre de la lista de confirmación y se le impuso una libra de castigo; yo me quedé sin mi habitación definitivamente, obligado a acostarme a las nueve y media hasta nueva orden y a trabajar *solo* en la sala de la escuela, ni siquiera en la biblioteca, y no puedo sentarme en un alféizar ni en una escalera a leer. Dyne había dicho varias veces que esperaba no ver mi nombre entre las mejores calificaciones de los exámenes finales, de modo que puedes suponer que cuando tomó estas medidas saqué mis propias concusiones. ¿Qué más? Llegué tarde un domingo. Fui ejemplar otros días, pero me tomé el domingo como «día de descanso» demasiado literalmente,

en consecuencia la quinta vez, y al enterarse Dyne me mandó a la cama a las nueve y por tercera vez este trimestre me amenazó con la expulsión (…).

• • •

A A. W. M. Baillie
Blunt House, Croydon
10 de septiembre de 1864
Querido Baillie:

Me han hecho llegar tu carta desde Hampstead. Acaba de llegar y estoy haciendo algo raro en mí: responder de inmediato. Acabo de terminar las Filípicas de Cicerón y me queda una hora antes de acostarme; nadie salvo Wharton podría empezar un libro a esa hora de la noche, de modo que estaba leyendo *Enrique IV* cuando llegó tu carta, una gran alegría.

El corresponsal no escribe su carta solo como respuesta a otra; tal vez responda a algunas preguntas, pero esa no es su única motivación. Por tanto, como regla general no es bueno ponerse a escribir cuando acabas de recibir una carta. Supongo que lo mejor es dejarla reposar un tiempo y responder al cabo de uno o dos días. No sé por qué digo todo esto.

¿Sabes? Me ha sucedido algo horrible. He empezado a *cuestionar* a Tennyson, siguiendo tus pasos. Es un gran *argumentum*, una gran prueba, el que nuestras mentes salten juntas aunque se trate de un salto en la oscuridad. No podría decirte cuánto me divierte, me consuela y me agrada, lo confieso, esta coincidencia. Primero, una breve explicación. Sabes que no desconfío de mi propio juicio tanto como tú, lo digo en alabanza de tu modestia. Por tanto, no creo estar chocheando al hacer esto, y te demostraré por qué. Creo (me temo que al decir esto doy por supuestas muchas cosas) que puedo mostrar, desde mi propio juicio, hasta dónde tenemos la razón ambos en esta cuestión y en qué sentido, si se me permite usar esta palabra, un fundamento más *ilustrado* puede contribuir a que admiremos más a Tennyson. He estado pensando en esto desde que leí *Enoch Arden* y otros poemas suyos, de modo que mis ideas están más elaboradas que si se me

hubiesen ocurrido ahora, al responderte. Además Addis me empujó a reconsiderarlas, cosa que supone una gran diferencia.

Estoy pensando en un ensayo, quizá para el *Hexameron*, sobre algunas cuestiones de crítica de poesía, y en parte es en referencia a esto como he desarrollado mis ideas sobre Tennyson. Creo, pues, que el lenguaje de la poesía se puede dividir en tres tipos. El primero es el propiamente poético, el lenguaje de la inspiración (…).[95]

• • •

A E. H. Coleridge[96]
Balliol College, Oxford
22 de enero de 1866

Querido Coleridge:

No te escribí para felicitarte por tu excelente ensayo, como tenía intención de hacer. Estuve sinceramente orgulloso de ti, como de antemano supe que lo estaría.

Desde que pasaste por aquí he pensado a menudo en lo que dijiste sobre el modo tan particular en que la doctrina del castigo eterno te parecía insostenible. Dijiste que eres consciente de que tu rechazo se debía al intento de ver las cosas de la eternidad como dependientes de algo tan trivial e inadecuado como lo es la vida. Entiendo tu punto de vista, pero me parece que la respuesta que te di entonces es inmediata: que de hecho hay que invertir el argumento, porque es inverosímil e intolerable que nada invierta lo trivial y corrija y haga justicia a la trivialidad de esta vida. Para mí toda esta trivialidad es una de las razones más poderosas para la creencia contraria y siempre está ahí, más o menos. Por supuesto, es también evidente que la creencia de la teología en la vida futura destruye la trivialidad en proporción a su intensidad. Desde luego, creo que las creencias poderosas hacen que las cosas ordinarias parezcan más ridículamente triviales que lo que parecerían sin ellas, pero esa trivialidad es algo a lo que uno mismo no pertenece y de la que uno quisiera rescatar a los demás. No obstante, la consecuencia es la misma que la que he señalado arriba, aunque he pensado en una idea que tal vez valga como algo más que

una mera inversión de tu argumento. Creo que la trivialidad de la vida, y personalmente para cada uno de nosotros, ha quedado o debería haber quedado borrada por la Encarnación (¿o debería decir las dificultades que la trivialidad de la vida contiene?). Es un aspecto encantador de la increíble misericordia de la Encarnación (cuya grandeza ningún santo ha podido jamás agotar) el que nuestro Señor no asumiera solo los dolores de la vida, como el ayuno, los azotes, la crucifixión, etc., o los insultos, las mofas, los escupitajos, etc., sino también los mezquinos y triviales accidentes de la humanidad. Le conduce a uno naturalmente a la antítesis: pensar, por ejemplo, que tras hacer el mundo Dios consintiera en hacerse carpintero y, siendo la Razón eterna, en ser catequizado por la teología de los rabinos. Parece, por tanto, que si la Encarnación pudo *versari inter*[97] hombres triviales y cosas triviales no sorprende que nuestra recepción o no recepción de sus beneficios tenga lugar también entre esas trivialidades.

Buchanan (¿o Buchannan?)[98] no tenía para ti más mensaje que la noticia de que estuvo aquí. Veo que Balls[99] viene también.

Tu afectuoso amigo siempre,

Gerard Hopkins

• • •

A John Henry Newman

Oak Hill, Hampstead

28 de agosto de 1866

Reverendo señor:

Me dirijo a usted lleno de dudas, sabiendo que se encuentra inmerso en sus propias preocupaciones y que debe de verse expuesto a requerimientos de todos lados. Estoy ansioso por hacerme católico y he pensado que tal vez podría usted atenderme un rato cuando pase por Birmingham dentro de pocos días, creo que el viernes. Me doy cuenta de que es injusta esta intrusión en sus ocupaciones y compromisos y por eso, si finalmente es el caso, lo tomaré como un favor si amablemente me hace saber que no puede verme. No necesito que se me ayude a aceptar ningún aspecto de la fe porque afortunadamente estoy decidido, pero mi necesidad de hacerme

católico (aunque hace mucho ya vi dónde se encontraba la única posición coherente) me ha colocado en una dolorosa confusión de ideas sobre mi inmediato deber en estas circunstancias. Me gustaría también saber cuál sería mi deber moral en ciertos aspectos formalmente sin resolver, porque el mismo razonamiento que hace contradictoria la posición tractariana le llevaría a uno a abstenerse de lo que el señor Oakley llama «catolicismo minimizante».[100] Le cuento todo esto para que no dude en decirme que no vaya a Birmingham si sus deberes le impiden verme; entenderá usted que por la misericordia de Dios tengo clara la autoridad única de la Iglesia de Roma. Aunque he dudado mucho sobre si tenía o no derecho a molestarle con esta petición, no negaré al mismo tiempo que para mí sería un privilegio verle. Si así sucede, espero no tenerle ocupado demasiado tiempo. Quizá pueda presentarme recordándole a un amigo íntimo del *college*, William Addis, que en una ocasión tuvo el placer de pasar una hora con usted en el Oratorio; creo que además le ha escrito desde entonces y que en poco tiempo se hará católico. Si tuviera la dicha de recibir antes del viernes la noticia de que puede verme espero ir a Birmingham ese día y pasar la noche allí, o si tuviera algún momento libre en las siguientes dos o tres semanas me gustaría ir a Rochdale, donde me alojaré en casa del doctor Molesworth. Para terminar, diré que le ruego no vacile, como estoy seguro de que hará, en desoír mi ruego si piensa que es lo mejor.

Su obediente siervo, reverendo señor,
Gerard M. Hopkins

• • •

Al reverendo John Henry Newman
Calle New Inn Hall, 18, Oxford
15 de octubre (Santa Teresa) de 1866

Muy reverendo padre:

Llevo en Oxford lo bastante como para haber recibido la respuesta de mi padre y mi madre a la carta en la que les anunciaba mi conversión. Su respuesta es terrible, no puedo volver a leerla. Si reza por ellos y por mí le

estaré profundamente agradecido. Pero le escribo por otro motivo: me suplican de todo corazón que espere hasta haberme graduado, o sea, más de seis meses. Por supuesto es imposible, y dado que es imposible esperar tanto como ellos desean me parece absurdo esperar en absoluto. ¿Desea pues que vaya a Birmingham de inmediato, el jueves, el viernes o el sábado? Comprenderá la razón por la que no vacilo, a saber, que si inmediatamente después de haber recibido una carta en la que me rogaban que esperase largo tiempo soy recibido en la Iglesia sin ninguna demora, será un golpe y parecerá crueldad intencionada. Desconocía hasta ayer noche la norma sobre *communicatio in sacris*,[101] o al menos que obligase a los catecúmenos, pero veo ahora claras las alternativas: o bien vivir sin la Iglesia y los sacramentos o bien, para evitar a la Iglesia católica, verme obligado a acudir a los ritos de esa Iglesia precisamente. Esto lo convierte todo en un absurdo y me lleva a pensar que cualquier retraso, aunque suponga un alivio para mis padres, es imposible. Le pregunto pues si puedo ser recibido en la Iglesia de inmediato, cueste lo que cueste.

Es raro si lo piensa, pero de las cuatro conversiones la mía fue la primera y, sin embargo, voy a ser el último en entrar en la Iglesia. Creo que ya le comenté que mi amigo William Garrett[102] se convirtió y fue recibido poco después de recibir la noticia sobre mi conversión; justo antes de empezar el trimestre otro amigo, Alexander Wood,[103] me escribió perplejo, y cuando le respondí contándole para su sorpresa que me había convertido se decidió a la mañana siguiente y hoy será recibido en la Iglesia; por un curioso azar se topó con Addis en la ciudad y Addis, que había descartado la idea durante un año, se decidió por la misericordia de Dios a ver a un sacerdote y fue recibido en Bayswater esa misma tarde, el sábado. Como ve, nuestra decisión solo necesitaba un pequeño empujón y el mismo caso debe de ser el de muchos aquí. Creo que la pérdida de Addis será causa de gran tristeza para el profesor Pusey: lo ha tratado mucho y han hecho juntos algún retiro en Chale.

Pediré al padre William Neville que abra esta carta y la responda en ausencia de usted.

Monseñor Eyre parece pensar que no debería confesarme utilizando unas notas, como he hecho hasta ahora. ¿Le importaría decirme si lo prefiere así o no?

Su afectuoso hijo en Cristo,
Gerard M. Hopkins

PD: si está dispuesto a recibirme ya, ¿podría indicarme una fecha? La generosidad de las autoridades del *college* no pondrá ningún obstáculo en el camino.

• • •

A su padre
16 de octubre de 1866

Querido padre:

He de empezar por un punto urgente y práctico. La Iglesia prohíbe estrictamente toda comunión en cuestiones sagradas con los no católicos. Me acabo de enterar de esto, pero esa prohibición me impide ir al oratorio, de modo que ayer tuve que informar al deán. Hoy el director[104] me hizo llamar y dijo que no podía concederme permiso para ausentarme sin una solicitud de tu parte. Dado que el *college* resolvió el trimestre pasado aceptar católicos y admitió a uno como residente, no tiene derecho a alterar ese principio en mi caso. Por tanto, no soy yo quien desea que te tomes el trabajo de hacer esa solicitud, aunque estuvieses dispuesto a hacerlo: ya soy mayor y esto solo me concierne a mí. Si te niegas a hacerla, el director dice que llevará mi caso ante el consejo. En ese caso hay pocas dudas de que los profesores adoptarán la postura más razonable y me concederán ese permiso para faltar al oratorio, y si no lo hacen no dejaré de estar satisfecho: acataré feliz la decisión que tomen los profesores y creo que el director incluso dudará en el último momento si llevar ante ellos el caso. Quiero por tanto que escribas cuanto antes, si lo deseas, no al director, que no tiene derecho a exigir lo que está exigiendo, sino a mí, con tu negativa: no perjudicará.

Mi situación es la que sigue. Me pides que demore mi decisión por mucho tiempo, como mínimo seis meses. En otras palabras, que me quede

quieto por un tiempo. Pero permanecer quieto es imposible, y por tanto he de obedecer a la Iglesia o desobedecerla. Si desobedezco, no estoy demorando mi decisión sino decidiendo, o sea, retrocediendo desde el punto al que ya he llegado. Permanecer quieto estaría justificado si fuese posible, pero nada podría justificar un retroceso. Debo por tanto obedecer a la Iglesia y dejar de asistir a los servicios de la Iglesia de Inglaterra. Si he de esperar entonces me tendré que quedar sin servicios ni sacramentos en absoluto, cosa que comprenderás que es imposible, o acudir a los servicios de la Iglesia sin haber entrado aún en ella. Pero ¿qué puede haber más contradictorio que acudir a los servicios de una Iglesia para evitar entrar en ella? Tres de mis amigos, cuyas conversiones fueron posteriores a la mía, a saber, Garrett, Addis y Wood, han entrado ya en la Iglesia católica, por cierto. Solo queda hacer una cosa: no puedo ir contra Dios, que me llama a Su Iglesia; si lo demoro y muero en el ínterin no tendré ningún alegato con el que explicar por qué mi alma no ha sido liberada. De hecho no tengo ningún poder para mover un solo dedo: es Dios quien toma las decisiones, no yo.

No entiendes lo que supone pedirme que demore mi decisión y qué poco beneficio obtendrías tú de eso. Seguiré conservando como católico lo que he poseído como anglicano, la verdad literal de las palabras de nuestro Señor mediante las cuales sé que el más pequeño fragmento de las especies consagradas en el bendito sacramento del altar son el cuerpo de Cristo, nacido de la bendita Virgen María, ante los cuales toda la multitud de los santos y los ángeles tiemblan en adoración cuando yace en el altar. Una vez se adquiere, esta creencia es la vida del alma y si la pusiese en duda al día siguiente me haría ateo. Pero, como dice monseñor Eyre,[105] es una burda superstición si no viene garantizada por la infalibilidad. No puedo confesar esta doctrina sino como tractariano o como católico. El suelo tractariano lo he visto romperse en pedazos bajo mis pies. ¿Qué sentido tiene pues demorarse cuando debo seguir aceptando esta doctrina mientras crea en Dios y cuando por mi creencia me veo atraído desde hace tiempo hacia la Iglesia católica?

En cuanto a mis prisas, me gustaría decir lo siguiente. Si la pregunta sobre cuál es la verdadera Iglesia de Cristo se pudiese responder mediante una prolija investigación, un año o diez o la vida entera son demasiado poco

cuando se tiene en cuenta la inmensidad de la teología. Pero Dios ha debido de erigir Su Iglesia de tal modo que atraiga y convenza a los pobres y los ignorantes tanto como a los sabios. Y sin duda es cierto, aunque parezca orgullo decirlo, que el criterio de alguien que ha visto ambos lados durante una semana es mejor que el que solo ha visto un lado en toda su vida. Me sorprende que digas que la imaginación y los gustos estéticos me han conducido a mis convicciones actuales: ambas cosas quedarían mejor satisfechas en la Iglesia de Inglaterra, porque uno constantemente se enfrenta al mal gusto en la cosas accesorias del catolicismo. Mi conversión se debe a las siguientes razones (no las he escrito en orden): 1) argumentos simples y estrictos en parte míos, en parte de otros; 2) el sentido común; 3) la lectura de la Biblia, especialmente de los santos evangelios, donde textos como «Tú eres Pedro» (las evasivas con las que algunos se enfrentan a este último bastan para hacer de uno un católico) y la posición manifiesta de san Pedro entre los apóstoles me persiguieron de tal modo que en una ocasión creí preferible dejar de pensar en ello; 4) un conocimiento creciente del dogma católico (al principio bajo la forma del tractarianismo, luego en su sede genuina), que solo es preciso conocer para amar; sus consuelos, su maravilloso ideal de santidad, su despliegue de santos y mártires, su coherencia y su unidad, sus oraciones resplandecientes, la osada majestad de sus declaraciones, etc., etc. Hablas de las declaraciones de la Iglesia de Inglaterra, pero lo que me extraña es que la Iglesia de Inglaterra no haga ninguna: es cierto que los tractarianos las hacen por ella y encuentran poco o ningún eco en su liturgia, y cuando esto sucede se les acosa por su extravagancia. En cuanto a la posibilidad de hablar con el señor Liddon[106] o con el obispo de Oxford, el señor Liddon me pide que espere; llevaría demasiado tiempo explicar por qué no le escribí al principio y por qué habría sido inútil. Si el profesor Pusey[107] está en Oxford lo veré mañana, si eso te supone algún consuelo. El obispo está demasiado ocupado como para atender los problemas individuales y los que le escriben pueden obtener su respuesta como lo hizo el joven Lane Fox, que donó 30.000 libras anuales justo un año antes de hacerse católico. El obispo escribió en respuesta con la historia de un caballo que quería vender al deán de algún lugar, pidiendo a Lane Fox que le pusiese precio y lo montase hasta el lugar de la venta para entregarlo. De hecho, el profesor Pusey y el señor Liddon son los dos únicos hombres en el mundo que podrían

disuadirme: el hecho de que ellos fuesen anglicanos me mantuvo dentro de la Iglesia de Inglaterra, porque hacía mucho tiempo que sentía que a favor de la Iglesia de Inglaterra no había argumentos que se tuviesen en pie, y cuando esa influencia pasó se desvaneció todo.

Eres muy amable al no prohibirme que vaya por casa, para lo cual entiendo que no hay otra exigencia ni condición que abstenerme de convertir a mis hermanos y hermanas. Antes de poder prometer esto debo obtener mi permiso, que no dudo se me concederá. Por supuesto, este permiso no será válido una vez ellos sean adultos. Si después de ser recibido en la Iglesia dirás lo que dices ahora es cosa que yo no puedo prever.

Me preguntas si no he pensado en el distanciamiento que esto supone. He tenido meses para pensar en todo. El último pensamiento de nuestro Señor en la cruz fue encomendar a su madre su Iglesia y a su Iglesia su madre, en la persona de san Juan. Si aún hoy os adoptaseis esa actitud cuando Cristo nos concede tan inequívocamente a su madre y pide que recordemos sus tres horas de compasión en la cruz, con la lanzada profetizada por Simeón y sus siete dolores, y nos da a su esposo José, ejemplo de castidad, y pide que recordemos su huida a Egipto, la búsqueda de su hijo adoptivo a los doce años y su último éxtasis con Cristo en su lecho mortal, las oraciones de esta sagrada familia terminarían en pocos días con todo distanciamiento, y para siempre. Si no queréis pensar en eso ni una sola vez, aunque los evangelios lo declaran a voz en grito, acercaos a Cristo de un modo nuevo en el que sintáis que vais al unísono conmigo, pero no de un modo vago sino arrojándoos en su sagrado corazón y sus cinco venerables heridas. Los que no le rezan en su pasión rezan a Dios, pero a duras penas a Cristo. Tengo derecho a proponer esto, porque he intentado ambos caminos y si no intentáis al menos una vez este veréis que sois vosotros quienes prolongáis ese distanciamiento, no yo.

Tras decir esto me siento aliviado, aunque de ningún modo puedo aún hacer que mi pluma escriba lo que desearía. Vuestro hijo afectuoso,

Gerard M. Hopkins
Calle New Inn Hall, 23
17 de octubre de 1866

PD: deseo de todo corazón que no os inquietéis por mi futuro. Es probable que los cargos profesionales en los que os gustaría verme no tengan para mí atractivo, y sin duda la felicidad de mis proyectos depende de la felicidad que me reportan a mí y no en sus ventajas intrínsecas. Es perfectamente posible estar muy triste y ser muy feliz a la vez, y el tiempo que pasé con Bridges, cuando mi preocupación llegó a su punto más alto, ha sido según creo la quincena más feliz de mi vida. Mi único deseo rotundo es ser independiente.

Si realmente deseas cursar esa solicitud al director, perfecto por mi parte; pero no quiero forzarte a hacer nada que te desagrade. Le he escrito una carta de protesta.

Muchas gracias a Arthur por su carta.[108]

• • •

A A. W. M. Baillie
El Oratorio, Edgbaston
12 de febrero de 1868

Mi querido Baillie:

Aunque mi falta de ganas para escribir cartas, sea sobre cuestiones importantes o no, casi se ha convertido en algo enfermizo, veo con claridad que no hacerlo equivale prácticamente a no verte ni saber más de ti. Pero ahora que he empezado siento de pronto que lo tengo todo por decir y me inunda una impaciencia por hacer poco más que expresarme *eis ápeiron*.[109] Te estoy muy agradecido por tus cartas, por varias razones, y recordarás que normalmente necesito que me espoleen. Antes que nada responderé a tus preguntas. Por lo que se refiere a *Ecce Homo*,[110] me avergüenza tener que decir que la verdad es que no lo he leído: de algún modo, la propia notoriedad que ha tenido el libro me disuadió y además resulta que últimamente no he tenido tiempo para nada salvo las lecturas escolares, cuando había un rato. Veo que debería haberlo leído y lo haré cuando pueda… Tampoco he leído aún el último libro de Ruskin.[111] El título es quizá vulgar. Ruskin tiene muchas excentricidades pero cada vez

simpatizo más con los «hombres auténticos» por oposición a los sofísticos (advierte que no digo «sofistas»), los filisteos, doctrinarios, utilitaristas, positivistas y en general partidarios del bando negativo (como lo diría Carlyle),[112] y prefiero equivocarme con Platón. Esto me recuerda que debo decirte que en este momento admiro con devoción a Aristóteles y voy camino de pensar, por lo que sé de él, que constituye el desenlace y el culmen de toda filosofía. Pero lamentaría aburrirte con filosofías, de las que sin duda habrás tenido suficientes mientras estudiabas para tu cátedra. En mi caso, en cambio, cierta curiosidad por la filosofía es lo único que puedo permitirme.

He empezado a estudiar violín y estoy contento.

Debo decir que estoy ansioso por salir de este lugar. Mi salud se ha debilitado mucho y aquí parece que no me recupero ni es probable que lo llegue a hacer. Enseñar es muy cansado, especialmente cuando tienes muchas clases, como es mi caso. No me queda mucho tiempo y casi ninguna energía —porque siempre estoy cansado— para hacer nada que me apetezca. Dejo a un lado el hecho de que aquí no se ve ni se oye nada ni a nadie. Afortunadamente Challis,[113] del Merton, está ahora aquí; sino el lugar estaría sin reservas «maldito» (esto no es un juramento). Debo decir no obstante que los muchachos son muy agradables. Espero ordenarme y hacerlo pronto, pero deseo que sea un secreto hasta que suceda. Además de ser el modo mejor, es prácticamente el único. Sabes que en un tiempo quise ser pintor pero ahora, aunque pudiese, ni lo pensaría, porque el hecho es que los aspectos más elevados y atractivos del arte excitan unas pasiones a las que no creo muy seguro enfrentarse. Todavía quiero escribir y como sacerdote es muy probable que pueda hacerlo, quizá no con tanta libertad como me habría gustado, es decir, nada o muy poco en verso sino lo que pueda hacer un mayor servicio a mi religión. Pero si me hago sacerdote eso causará a mi madre, o eso dice ella, una gran pena y tal cosa me tortura y tiñe el panorama de negro. El resultado general es que soy algo irresponsable en asuntos que de otro modo me preocuparían, al ignorar como ignoro si en unos pocos meses me voy a ver encerrado en un claustro, y este estado mental, aunque doloroso, una vez que se alcanza proporciona una gran sensación real de libertad. ¿Sabes de alguna tutoría de la que pudiera hacerme cargo por unos pocos meses, después de Pascua? Porque

estoy ansioso por dejar este lugar entonces y también de no hacerlo sin haberme procurado antes algo de lo que vivir hasta que, como parece probable, reciba el diaconado.

¿Has leído el *Pervigilium Veneris*?[114] Es tan bueno como el Atys, me parece, y tan hermoso o más hermoso que ninguna otra composición en latín.

Tu afectuoso amigo siempre,
Gerard M. Hopkins

• • •

A su hermana Kate[115] Hopkins
Stonyhurst
25 de abril de 1871

Mi querida Katie:

Muchas gracias por tu carta, que me alegró mucho recibir. Cuando la cogí en mi mano me detuve un momento intentando adivinar de quién sería. Era una letra tan de joven señora, tan adulta, la del remite… Hasta que caí en la cuenta de que eras mayor de lo que recordaba. En cuanto a mí solo diré esto: que me he prescrito a mí mismo veinticuatro relojes al día (que tomo incluso durante el sueño, tal es la fuerza del hábito) y ni siquiera esto detiene los estragos del tiempo.

No estoy seguro de qué mes del año será en Hampstead. Aquí es un enero entre blanco y verde, que con los vientos del este, las nubes y la lluvia creo que nunca llegará a primavera. En cuanto tenemos una tarde clara la mañana siguiente es de nuevo invierno.

Nos vacunaron a todos el otro día. Al día siguiente un joven portugués vino y me dijo «Señó Opkins, ¿siente usted las vacas en el brazo?». Le dije que sí, que sentía sus cuernos atravesándome la piel. No recuerdo ahora si uno debe hablar del ternero del brazo o de la pierna. Mi hombro es como el hombro de una res. No me atrevo a hablar si no es en un susurro, por miedo de bramar. Perdón, quería decir que tengo que hablar bajo por temor a

mugir. De noche sueño que solo tengo dos piernas en la cama. Creo que se está abriendo un descosido en mis zapatillas. Ayer no pude averiguar por qué quería vagar un poco sobre la hierba húmeda. Ahora lo veo. Masco mi pluma un montón. El hecho es que mi cuarto izquierdo —perdón, quise escribir mi brazo derecho, pero no pude— está inflamado y duele. Además el médico nos ha dado medicinas, de modo que ahora mismo estoy hecho un nazareno.

Paso de las vacas a los corderos. Nuestros campos están llenos de ellos. Cuando eran un poco más jóvenes y hermosos y más tontos se acercaban retozando hasta uno, como si fueses su madre. Uno de ellos me chupaba el dedo y un compañero mío cogió uno en brazos. Las hembras venían entonces, nos rodeaban con una mirada de sospecha, como dice la gente. Cuando no están tomando el pecho (para hacer lo cual se dan tales topetazos y codazos que algún día levantarán a la madre por sus patas traseras) pasan el tiempo dando vueltas como un volatinero. Me atrevería a decir que lo mismo se puede ver (y antes que todo esto) en Hampstead, pero como muchos de estos corderos son nuestros no puedo soslayarlo y debo contártelo en negro sobre blanco.

Hubo una cosa que me entristeció mucho el día que nos vacunamos. Tenía que salir. Dejé a varios acompañantes en una sala de la enfermería —unos venían de ver al médico y otros esperaban su turno—, entre risas y charlas. Según bajaba de la sala por una de las galerías vi a uno de nuestros muchachos ahí, de pie, mirado un cuadro. Me pregunté por qué estaba solo y no con los demás y luego recordé que tiene la viruela y vi que tenía muchas marcas y que su rostro había perdido toda su belleza, por eso no quería enfrentarse a la mirada de los demás mientras hacían bromas y tomaban precauciones para no coger esa enfermedad, precauciones que llegaban demasiado tarde para él.

Quiero saber dos cosas del próximo que me escriba: primero, algunos detalles de Arthur sobre el yate norteamericano, *Sappho*, que parece haber logrado tantos éxitos el año pasado; y segundo, si es verdad que el cuco ha llegado tan inusualmente pronto este año, como he oído decir. Aquí no ha llegado aún y no sé si lo hará.

Con amor para todos, vuestro afectuoso hermano,

Gerard M. Hopkins

• • •

A Robert Bridges
Stonyhurst, Whalley, Lancashire
2 de agosto de 1871

Mi querido Bridges:

Han empezado las vacaciones, de modo que escribo de nuevo. Me inclino a empezar por preguntarte si eres ya secretario de la Internacional como parece que querías hacerme creer. Nada mal para ti, aunque por otra parte recuerdo que nunca has celebrado al «artesano inteligente». Debo decirte que siempre tengo en mente el futuro comunista. El artesano demasiado inteligente es el dueño de la situación, me parece. Quizá es lo que todo el mundo cree, no leo los periódicos ni hablo con extraños con la frecuencia suficiente como para saberlo. Es lo que Carlyle ha advertido y profetizado durante mucho tiempo. Sin embargo, sus escritos son, como él mismo diría, «agotadoras e ineficaces protestas contra el cielo, aullidos y lamentos de Casandra». Predica la obediencia pero creo que no la ejerce mucho excepto para ridiculizar, en vez de fortalecer, las manos de los poderosos. Hace algunos años, cuando publicó su *Shooting Niagara*,[116] sí que hizo algunas sugerencias prácticas, pero tan vagas que habría que considerarlas «moliendas de piedra lunar y en general infundios impracticables». No obstante, me temo que no falta mucho para que haya alguna revolución. Es terrible decirlo, pero a mi modo también yo soy comunista.[117] Su ideal es en algunos respectos más noble que el que profesa ningún hombre de Estado que yo conozca (debo reconocer que en esto vivo en la penumbra y disparo a lo que se mueve). Además, es justo. No quiero decir que los medios para llegar ahí lo sean. Pero es algo terrible que la mayoría y la parte más necesaria de una nación tan rica viva una vida tan dura, sin dignidad, sin educación, sin comodidades, sin distracciones ni esperanzas en medio de semejante abundancia, que ellos mismos producen. Aseguran que no les importa qué derriban e incendian, el viejo orden y la civilización han de ser destruidos. Es un punto de vista terrible, pero ¿qué

ha hecho por ellos la civilización? Tal como se da hoy en Inglaterra se funda ella misma, en gran medida, en la destrucción. Solo que ellos no han recibido ninguno de los despojos, solo han conseguido recibir perjuicios de su parte, desde el principio. Inglaterra se ha vuelto enormemente rica, pero esta riqueza no ha alcanzado a las clases trabajadoras, supongo que más bien ha empeorado su situación. Además de este orden inicuo, la vieja civilización encarna otro orden casi tan antiguo y todo lo que es nuevo procede directamente de lo antiguo: la religión, la enseñanza, la ley, el arte, etc., y toda la historia que se conserva en los monumentos que permanecen en pie. Pero como las clases trabajadoras no han recibido educación casi no saben nada de todo esto y no se puede esperar que les importe su destrucción. Cuanto más lo observo, más negro y merecidamente negro me parece el futuro, así que no escribiré más sobre esto.

A duras penas puedo creer que estemos en agosto y que tu carta tenga fecha de mayo. Ciertamente aquí —y, por lo que me han dicho, en otras partes— no ha habido verano entre un mes y otro. Parece que ahora hay alguna probabilidad de que lo haya. Dentro de quince días nos vamos, también para una quincena, a Inellan, en Argyleshire, junto al río Clyde. Después espero hacer a los míos una breve visita cerca de Southampton, donde han alquilado una casa en el campo. Ninguno de ellos se ha hecho católico, ni espero que lo hagan.

Tu afectuoso amigo,
Gerard Hopkins, Compañía de Jesús

• • •

A Robert Bridges
Colegio San Beuno
Saint Asaph, Norte de Gales
20 de febrero de 1875

Mi querido Bridges:

La dirección que señalo arriba delata lo imposible que me es cumplir tu amable y bienvenido deseo de que te visite en la calle Maddox. Nunca hubo ningún problema de disciplina, podría haber conseguido un permiso para pasar hora y media o más contigo, pero entre nosotros media el largo vuelo de un cuervo, uno que la cola del ave, por seguir con la imagen, no puede completar. Si me hubiesen hecho esa invitación el año pasado, cuando estaba en Roehampton, habría sido un placer y una pausa en la rutina de esta retórica que enseño tan mal y con tanto esfuerzo.[118] Te preguntarás qué hago bajo el signo de esos santos galeses. Estudio Teología, cuatro cursos que han empezado el pasado septiembre. Vivimos en la ladera de una colina del hermoso valle del Clwyd, pero en estos momentos el otro lado del valle se ha desvanecido en la niebla y el suelo está cubierto de una espesa nieve.

22 de febrero: ayer en los ventisqueros llegaba hasta la cintura.

He olvidado qué contaba en mi última carta. Lo que me escribes de ti me interesa, por supuesto, pero está fuera de mi alcance: no tengo tiempo para leer libros en inglés sobre Hegel y mucho menos el original, dado que no conozco casi nada el alemán (creo, sin embargo, que Wallace, que coincidió conmigo en el Balliol, lo ha estado traduciendo).[119] Aquí no me aflijo mucho por mi ignorancia porque podría remediarla hasta donde quisiese, cuando resultase aconsejable, pero hace algún tiempo tuve que devolver con pena a la biblioteca el volumen con la *Metafísica* de Aristóteles, con la sensación de que en ese momento no podía leerlo y probablemente nunca pueda. Lo que sí puedo no obstante, aunque no sea mucho, es Duns Scoto, y me atrae más incluso que Aristóteles y que, *pace tua*, una docena de Hegels. Se trata, sin embargo, de mí y no de ti. Pero eso explica por qué no puedo sino decir cuánto me alegra saber de ti y cuánto celebro oír que te encuentras como dices, más cerca de la cima que del fondo de Hegel o cualquier otro pozo sin fondo.

Habría respondido antes, pero vi que no estarías en Londres por algún tiempo. La presión constante de mis estudios de teología no me deja tiempo para casi nada: el curso es muy duro, debo decirlo. Sin embargo he intentado aprender un poco de galés, ciertamente una de las lenguas más difíciles (el hebreo es parte de nuestro plan de estudios).

Tu afectuoso amigo,
Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús

• • •

A su madre
San Beuno
Nochebuena, 1875

Querida madre:

Muchas gracias por tu carta y tus obsequios y muy feliz Navidad a todos. Da las gracias en especial a Kate por su carta. Os devuelvo también el recorte de Grace,[120] pero estoy convencido de que si ella escribiera sobre el tema lo haría mucho más sencilla y claramente que el señor Nicholas Breakspear[121] el efecto de cuyo estilo en mí no es, en sus propias palabras, «la transmisión del placer emocional»: es un parloteo grandilocuente y no parece capaz de decir algo directo de un modo directo (creo que los músicos nunca lo son). Por cierto, acabo de saber por George que su nombre es Eustace, no Nicholas. La próxima vez que escriba a Grace añadiré lo poco que me queda por añadir. La asquerosa mancha de aceite en la primera página la hizo el correo; es la tercera carta que recibo en esas condiciones, pero en las anteriores fue peor.

Estoy limitado por los cortes de gas, aunque has pasado por alto dos cosas. Enviaste dos copias, esa es la primera; la segunda es que omitiste la parte más interesante de todas, el relato del naufragio[122] en sí; afortunadamente lo había leído pero me habría gustado tenerlo una vez más junto a mí como referencia porque estoy escribiendo sobre ese naufragio algo que tal vez se publique, depende de la rapidez con la que lo complete. Me impresionó mucho, más que cualquier otro naufragio o accidente sobre el que haya leído jamás.

La llama del gas sigue parpadeando pero he dejado de preocuparme o de percibirlo. Mi vecino tiene un nuevo quemador, por suerte para él; pero eso no parece que haga menguar mi luz. Por otra parte, el hombre ha perdido ocho dientes.

¿Sabes si se habla algo de un cometa? He visto uno durante tres noches. Parece estar en Cáncer. Es pequeño y pálido, pero muy claramente visible. Si no es un cometa debe de tratarse de una nebulosa y entonces es extraño que no me percatara antes, pero su aspecto es en todos los detalles el de un cometa. A las diez es muy visible en el nordeste, no muy alto; más tarde parece ascender.

¿Habéis visto la charada del *Chrismas Illustrated*? Yo sí.

¿Dónde va a pasar la tía Anne las Navidades? ¿Y la tía Kate?

Con mis mejores deseos para estas navidades a todos, vuestro hijo con afecto,

Gerard Manley Hopkins, Compañía de Jesús

• • •

A Robert Bridges

Saint Beuno, Saint Asaph

21 de agosto de 1877

Querido Bridges:

Tu carta no podrá entretener al padre Provincial porque está de viaje, camino de Jamaica. Ni se me ocurriría contarte nada sobre las idas y venidas de su reverencia si no fuese porque sé que esta noticia se ha publicado en los periódicos católicos.

Es bastante que me entretenga a mí, especialmente la historia sobre Woolridge[123] y los wagnerianos, que es muy buena.

Tu parodia me confirma que sabes de métrica. Solo date cuenta de que, aunque dices que no cabe imaginar licencia que yo fuese incapaz de justificar, aun con todas mis licencias, o más bien leyes, soy más estricto que tú y podría afirmar que lo soy más que nadie que yo conozca. Con la excepción de la estrofa de Bremen,[124] que creo que fue la primera que he escrito después de más de diez años de silencio, y antes de haber establecido ningún principio, mis rimas son estrictamente correctas para el oído y rimas como *love* y *prove* son absolutamente deliberadas. Y mi

cantidad no es como en *Fífty two Bedford Square*, donde *fífty* puede pasar pero *Bedford* no lo admitiría nunca. No solo eso, sino que los dactílicos y los anapestos de Swinburne[125] me rechinan en el oído: nunca admito, por ejemplo, *I* o *my* (es decir, diptongos, porque *I* = *a*+*i* y *my* = *ma*+*i*) en las sílabas breves o átonas de esos pies, excepto antes de vocal, semivocal o *r*, y esto rara vez, o cuando el metro se vuelve (¿cuál es la palabra?) anfíbraco, como en ˘-˘/˘-˘/˘-˘, porque entonces la primera breve es casi larga. Si lo vuelves a mirar lo verás. De modo que puedo decir que mis licencias tienen como contrapunto, y más que contrapunto, mi rigor. De hecho todo el verso inglés, casi con la sola excepción de Milton, me parece «licencioso». Recuérdalo.

Por supuesto, no pretendo haber inventado los ritmos abruptos, solo el ritmo abrupto; me refiero a que ejemplos de ese ritmo no son infrecuentes en el idioma inglés y los he señalado en mis clases —por ejemplo, *Why should this: desert be*?, que los editores han corregido de varias maneras; o *There to meet: with Macbeth*, o *There to meet with Mac: beth*. Campbell tiene algunos en su *Battle of the Baltic*: *… and their fleet along the deep: proudly shone* / *and Ye Mariners* / *as ye sweep: through the deep*, etc. Por no hablar de *Pom pom*, que en las canciones escolares o en los estribillos es algo muy frecuente. Pero lo que yo hago en el *Deutschland* es concederles un espacio como principio métrico regular y permanente.

No hay pies descolocados en el *Deutschland*. Un pie descolocado es, por una suerte de contradicción, un efecto extramétrico reconocible; es y no es parte del metro; no es parte de él porque no se computa, pero sí lo es porque produce un efecto calculado que afecta al feliz resultado del verso. Pero los pies largos, de hasta siete sílabas, del *Deutschland* son estrictamente métricos. El pie descolocado pertenece al verso contrapunteado, que presupone una pauta rítmica bien conocida e inconfundible, inolvidable; el *Deutschland* no está contrapunteado, el contrapunto excluye el ritmo abrupto. Pero en algunos de mis sonetos he mezclado los dos sistemas: es la tarea más difícil.

Los coros de *Samson Agonistes*[126] están en un lugar intermedio entre el contrapunto y el ritmo abrupto. En realidad son ritmo abrupto, pero Milton mantiene la ilusión de contrapuntear el ritmo que se oye (que es el mismo del ritmo superpuesto) sobre un ritmo de partida que nunca se oye,

solo se computa, y por lo tanto no existe en realidad. La falta de una notación métrica y el temor de que se pensase que escribía prosa meramente rítmica o (¿quién sabe qué no habrían dicho lo críticos?) incluso una prosa arrítmica le empujó a esto. El ritmo que tienen la poesía francesa o la galesa es abrupto, contrapunto de un ritmo computable, pero difiere del de Milton en que es poco calculado, quizá no más que el de la prosa que se escribe deliberadamente rítmica, como las oraciones por ejemplo; es de hecho el ritmo natural de las palabras transportado al verso, mientras que el ritmo superpuesto de Milton es un ritmo realmente poético, que tiene sus propias leyes y recurrencias, pero más constreñido por la necesidad de computar.

¿Por qué empleo el ritmo abrupto en absoluto? Porque es el más cercano al ritmo de la prosa, es el ritmo natural y original del habla, el menos forzado, el más elocuente y enfático de todos los ritmos posibles, que me parece que combina y que, según creo, se opone, a las excelencias incompatibles, los énfasis del ritmo —eso es el ritmo en sí— y a la naturalidad de la expresión. ¿Por qué, si en prosa es forzado decir «*lashed: rod*» estoy obligado a debilitarlo en verso, cuando ahí debería ser más fuerte y no más débil, y convertirlo en «*lashed birched-rod*» o algo parecido? Mi verso debe oírse más que leerse, como ya te he dicho en otras ocasiones; es oratorio, ese es su ritmo. Creo que si entiendes lo que acabo de explicar te agradará más y —¿puedo decirlo?— te convertirás a él.

Preguntas si no puedes considerarlo «un malabarismo presuntuoso». No, pero por esta razón únicamente: que «presuntuoso» no es palabra inglesa.

No puedo considerar ningún cambio. ¿Por qué habría de hacerlo? No escribo para el público. Tú eres mi público y espero convencerte a ti.

Dices que no volverías a leer mi poema ni aunque te pagasen por hacerlo. No obstante, te suplico que lo hagas. Además del dinero está el amor, ya lo sabes. Si es oscuro no te preocupes del significado y presta atención a las estrofas mejores y más comprensibles, como las dos últimas de cada parte y el relato del naufragio. Si lo hubieses hecho te habría gustado más y me habrías enviado algunas críticas útiles, pero ahora tus críticas no me sirven para nada, solo consisten en una refutación de todos mis procedimientos.

Añadiré para tu mayor interés y tu edificación que en lo referente a mí en el poema sucedió en realidad y es estricta y literalmente cierto, nada se ha añadido a modo de relleno poético.

Créeme. Tu afectuoso amigo,
Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús

• • •

A Robert Bridges
Colegio Mount St Mary, Chesterfield
2 de abril de 1878

Mi querido Bridges:

Tu última carta era muy amable, pero me habría avergonzado permitir que bajo ninguna circunstancia recorrieses cientos de millas para venir a curarme.

Me alegra en extremo saber de tu contacto y el de la señora Molesworth[127] con Oak Hill.

Fue agradable y halagador saber que el señor Pater me recuerda y me sigue los pasos.

Mi musa quedó completamente estancada en el aire lleno de humaredas de Sheffield y no había escrito ni un solo verso hasta el hundimiento del *Eurydice* el otro día; eso me conmocionó y estoy escribiendo un poema, en mi propio ritmo pero con un metro parecido al de «The Violet»,[128] de Tennyson (parte de *Maud*):

> Dicen los que vieron un frío cadáver del mar
> Que era muy bien parecido,
> Cada pulgada cubierta de brea
> Era de los mejores marineros.
>
> Mira, de los pies a la cabeza
> Sujeto al deber fue empujado a la belleza

Y con la piel rojiza como el amanecer
Por el sol, el salitre y los remolinos del viento.

¡Oh su mano diestra, su fuerte brazo!
Miles, miles de marineros
Duermen en sus huesos
Olvidados y no, no despertarán.

He desarrollado de modo coherente mi esquema de rimas, empleando la primera letra del siguiente verso para completar la rima del anterior.

Bien, escribe esas cosas que «me harán cosquillas».

El *Deutschland* sería más interesante si hubiese más naufragio y menos discurso, lo sé, pero sigue siendo principalmente una oda y no un poema narrativo. Hay narrativa en Píndaro, pero el asunto principal es lírico. En cambio, este poema sobre el *Eurydice* es hasta ahora casi todo narrativo.

¿Qué estás escribiendo tú?

Por las noticias publicadas en el *Athenaeum* parece que Gosse, Dobson y los demás siguen jugando con sus estrofas barrocas.[129]

Tu afectuoso amigo, créeme,
Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús

• • •

A Robert Bridges
Colegio Stonyhurst, Blackburn (Whalley)
13 de mayo de 1878[130]

Querido Bridges:

Toma nota de la dirección arriba. Después de julio espero establecerme en la ciudad: calle Mount 111, en la plaza Grosvenor.

Espero que ese molesto catarro haya pasado.

Me alegra mucho saber que los *rondeliers*[131] han conocido por fin la belleza de tu poesía. No conozco bien la suya. He leído en el *Athenaeum* un

rondeau de Marzials[132] que empezaba y terminaba «Cuando te vea…»: tenía mucho encanto y delataba un arte y un oficio que son raros en la poesía inglesa. Creo que esa escuela es demasiado exótica y artificiosa como para arraigar y durar mucho, ¿no?

Te adjunto mi *Eurydice*, que el *Month* ha rechazado. Es mi única copia. No escribas paparruchas sobre él. Te diré ahora en qué consiste y mientras tanto disculpa el término. Debo decirte que lamento que no volvieras a leer el *Deutschland*.

Admito que es difícil y exige mucho esfuerzo, porque de hecho no buscaba que el significado quedara siempre claro, o al menos inconfundible, sin el esfuerzo que habría supuesto trabajarlo, pero podrías haberlo leído de tal modo que las estrofas y los versos quedasen en tu memoria y se hicieran más profundas las impresiones superficiales, y te habrían gustado algunos sin descartar el poema por entero. Estoy seguro de haber leído y disfrutado algunas páginas de poesía de ese modo. En fin, a veces uno disfruta y admira los versos que no entiende, como por ejemplo *If it were done when 'tis done* y los siguientes, que son oscuros y discutibles, aunque nadie les discute la hermosura. Y lo mismo puede decirse de tantos pasajes de Shakespeare y de otros. Además, te habrías acostumbrado al estilo y a sus rasgos, no tan extraños en realidad. Dicen que los barcos que zarpan del puerto de Londres toman (o quizá debería decir que tomaban) el agua del Támesis para el viaje: al principio estaba sucia y apestosa, cuando el barco zarpaba, pero luego se iba decantando y en pocos días era el agua más dulce y saludable el mundo. Sea verdad o no, conviene a lo que quiero decir. Cuando se nos presenta algo nuevo, como mis experimentos en el *Deutschland*, nuestras primeras críticas no son las mejores, más verdaderas, más sentidas ni más duraderas, sino las primeras que se nos ocurren. Suelen ser poco civilizadas y se parecen a lo que hacen el ignorante y la chusma. Es lo que te sucedió. El *Deutschland* en su arranque te desconcertó y oscureció tu mente con el fango y la inmundicia (me doy cuenta de que continúo con la imagen) y fue entonces cuando por desgracia lanzaste tus críticas más apestosas (me obliga la imagen) y turbias, mientras que si hubieses dejado que se formasen tus pensamientos habrían sido más claros y más cercanos a mi gusto. No les hice mucho caso, por consiguiente, al percatarme de que eran una primera reacción. Lo mismo sucede con el

Eurydice, que por ser más breve y fácil de leer te ruego que leas más de una vez.

¿Puedes decirme quién es ese crítico del *Athenaeum* que escribe largas reseñas sobre poetas, ensayistas, etc. ingleses y franceses, y que lo hace en un estilo semejante al de Thomas de Quincey,[133] muy agudo en sus observaciones, provocativo, desenfadado y —lamento decirlo— pretendidamente humorístico? Siempre cita historias persas —eso si no se las inventa— y habla del humor en Rabelais.

Los cuadros de mi hermano, como dices, son descuidados y no apuntan muy alto, pero creo que no habría gran diferencia si fuese soltero. Pero, por extraño que parezca —y nunca lo habría sospechado si él no me lo hubiese dicho directamente—, de algún modo busca en sus cuadros, aunque ellos no lo expresen en absoluto, un propósito elevado y religioso; no obstante, no logro explicármelo.

Tu historia de desapariciones es espantosa, pero siempre lo son las historias de desapariciones. Mi abuelo era cirujano, compañero de clase de Keats, y una vez transportó un cadáver a través de Plymouth por su cuenta y riesgo.

Tu afectuoso amigo, créeme,

Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús

21 de mayo de 1878

Por favor, da recuerdos míos a tu madre.

Para ser justo con el *Eurydice* no debes leerlo con los ojos sino con los oídos, como si el papel lo declamase para ti. Por ejemplo, el verso *she had come for a cruise training seamen*, leído sin énfasis ni declamación suena meramente como «Inteligencia Naval Lloyd», pero debidamente leído es cosa muy distinta. Sácale la vida con el énfasis.

• • •

A Robert Bridges

Stonyhurst, Blackburn

30 de mayo de 1878

Querido Bridges:

Por supuesto, tus palabras de elogio me dieron una gran alegría. No obstante, sean de alabanza o de vituperio, nunca mezcles con tus críticas esos comentarios monstruosos e indecentes como los que has escrito ahí.

Quiero subrayar una o dos cosas.

¿Cómo se pliegan los troncos de roble? Pues en la arena y el agua de mar. La imagen se ve en su verdad en las circunstancias, de otro modo no se sostendría. Has de suponer una tormenta en un bosque de robles (o sea, de buena madera) que de un golpe quedan echados por tierra y se entierran en ella. *Furling* (*ferrule* es un falso amigo de *furl*, creo) es *adecuado* cuando se aplica a palos y travesaños.

Lo mismo vale para *bole*, no entiendo en absoluto tu objeción. No solo lo usan los poetas sino que parece técnico y adecuado y lo emplean los vendedores de leña y gente por el estilo.

This was that fell capsize se lee de acuerdo con los acentos señalados arriba. Dos créticos, por así decirlo.

No veo cuál es el problema con *lurch forward*. ¿Se trata de los acentos? Es imitativo, como sucede habitualmente: un anapesto seguido por un troqueo, un dáctilo y una sílaba, de tal modo que el ritmo es anacrúsico o, como yo lo suelo llamar, «enfrentado».

Cheer's death: la muerte de la alegría, la muerte de todo consuelo, la desesperanza.

It is even seen: no captas el significado de esta frase, como me temía que sucedería. Tengo entendido que Hare era un hombre serio y valiente: lo que digo es que «incluso» los poco serios actuarán como es debido en un momento de crisis.

Sobre *mortholes* dudo un poco, pero ya no puedo cambiarlo. Lo que me gusta mucho menos, en cambio, es la rima *foot he* con *duty* y *beauty*. De hecho, no puedo soportarla y quiero corregir así la estrofa:

Look, foot to forelock, how all things suit! He
Is strung by duty, is strained to beauty,
And brown-as-dawning-skinned

With brine and shine and whirling wind.

El problema de la Vía Láctea es quizá que desconoces la alusión: en los tiempos del catolicismo se daba el nombre de «Vía de Walsingham» a la Vía Láctea, pues se suponía que señalaba el templo de Nuestra Señora de Walsingham.

O well wept debe escribirse separado, no *wellwept*. Quiere decir «haces bien en llorar» y se entiende como *well caught* o *well run* («bien atrapado» o «bien corrido») en un partido de críquet.

Siempre intento e intentaré evitar la oscuridad mientras eso sea compatible con logros superiores a la mera claridad en la primera lectura. De esta cuestión de la oscuridad hablaremos en otra ocasión, pero no ahora. En cuanto a la afectación, no creo ser culpable de eso: deberías señalar ejemplos, pero mientras la simple novedad o la rotundidad se te antojen afectación tu crítica se me antojará como agua del bajo Isis.[134]

Veo que he omitido una o dos cosas. Si la primera estrofa es demasiado brusca se puede devolver a su estado original:

The Eurydice —it concerned thee, O Lord
O alas! Three hundred hearts on board—

Pero entonces sería preciso cambiar la tercera estrofa como sigue, cosa que difícilmente aprobarás:

Did she pride her, freighted fully, on
Bounden bales or a hoard of bullion

En cuanto a *grimstones* te equivocas. No son los restos de una rima con *brimstone*. Podría improvisar varias rimas que cuadrarían. Has de saber que tenemos un padre Grimstone en nuestra provincia.

Nunca tendré mucho tiempo ni ganas de escribir mucho. Hay solo una cosa que me gustaría hacer: una oda sobre el valle de Clwyd, que empecé allí. Sería una pieza curiosa, si la termino. Contiene algunos ensayos métricos distintos de cuanto hayas visto antes, algo parecido a los coros griegos, por ejemplo un peculiar verso de once pies.

Con las cosas mías que tienes en tu poder puedes hacer lo que quieras, mientras no se las enseñes a tus amigos.

¿Has terminado tu propia oda sobre el *Eurydice*? ¿Me la envías, junto con otras cosas? Te lo devolveré.

Tu afectuoso amigo, créeme,

Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús

Eres muy amable al querer comer conmigo cuando vaya a la ciudad. Tendré que ir a casa muy pronto. Casi seguro que tendré poco tiempo durante mi estancia en Londres, pero nos las arreglaremos para vernos.

31 de mayo

Postal a Bridges

Olvidé responderte acerca de mis metros (más bien mis ritmos, supongo). Hazlo, por supuesto, y me honrarás a mí y a mis versos.[135]

G. M. H

9 de junio de 1878

• • •

A R. W. Dixon

Stonyhurst, Blackburn

4 de junio de 1878

Muy reverendo señor:

Me tomo la libertad de escribirle pese a que no me conozca, aunque coincidimos en una ocasión, hace tiempo. No me recordará, pero yo sí lo recuerdo a usted de cuando sustituyó a un profesor en Highgate, en la Escuela de Cholmondeley, donde yo estaba entonces. Recuerdo que cuando se fue entregó un ejemplar de su libro, *Christ's Company*, a uno de los profesores, un tal señor Law si no me equivoco. Al conocer a través de él este volumen me picó la curiosidad por leerlo, cosa que hice cuando fui a Oxford. Al principio me sorprendió, luego me agradó y finalmente le cogí

tal afición que lo memoricé hasta donde me fue posible. He adquirido también su otro libro y el ensayo del premio,[136] también. Les enseñé sus poemas a mis amigos y, aunque no compartían del todo mi entusiasmo, los admiraron en todo caso. Para que se haga una idea de cuánto los aprecio, le diré que cuando ingresé en mi actual estado, en el que sabía que no tendría conmigo libros y era muy poco probable que encontrase su obra en las bibliotecas a las que tendía acceso, copié *St Paul*, *St John*, *Love's Consolation* y otras partes de ambos libros y las guardé conmigo.

Es cierto que podría haber escrito esto hace mucho, pero vacilé en parte porque no estaba seguro de si vivía aún usted; recientemente, sin embargo, vi en el *Athenaum* una reseña de su libro de historia publicado hace poco y entonces me decidí a escribirle (cosa, que, sin duda, constituye una impertinencia si usted lo juzga así, pero me parece que le debo mucho, aunque sé cómo me sentiría si me encontrase en su posición, esto es, si hubiese escrito y publicado libros cuya extrema belleza conoce y siente el autor pero que hubiesen desaparecido de la vista casi de inmediato y quedado —espero que no le importe que escriba esto, dado que es evidente — prácticamente desconocidos). En esa situación, digo, sentiría cierto consuelo si me dijesen que los ha apreciado mucho otra persona, un desconocido, y me parecería entonces que no se han publicado en vano. Muchos hermosos libros han quedado casi en el olvido y luego han cobrado fama, como el poema del señor Wells[137] titulado *Joseph*, que dicen que es muy logrado, y la obra de su amigo Keats; muchos otros se habrán perdido por completo en el camino. Obviamente, desconozco si sus libros experimentarán una resurrección semejante; no parece probable, pero no por falta de mérito. No es que yo crea que un hombre es menos feliz porque carece del renombre que se le debería, pero cuando esto sucede es un mal en sí y algo que no debería terminar de ese modo y que deploro, más por la excelente obra que por el autor.

Sus poemas tenían un tono medievalizante como los de William Morris[138] y Rossetti[139] y otros, pero nadie lo había logrado con la falta de afectación de los suyos. Me pareció cuando lo leí que nadie hoy vivo podría superar ni la ternura de *Love's Consolation* ni la riqueza de colorido en el «beleño» y otros pasajes y en *Mark and Rosalys* ni la claridad del paisaje del manzanal en *Mother and Daughter*.[140] Y, en el otro libro,

[141] la historia de Dauphin y la que comienza *It is the time to tell of fatal love* —no recuerdo ahora el título— son aún de estilo más puro, me parece, y tan hermosas de colorido y dibujo como las de Morris en *Paradise*, hasta donde lo he leído, por hermosas que estas últimas sean. Si yo estuviese preparando una antología de poesía inglesa incluiría su oda al verano junto con la de Keats al otoño y la del ruiseñor y la de la urna griega. No creo que en ninguna otra parte puedan encontrarse dos estrofas tan llenas de la emoción de la naturaleza y el paisaje (excepto quizá en algunas piezas de Wordsworth) como en la cancioncilla de las plumas del sauce: se me ocurrió espontáneamente una melodía para ella. La delicia que sentí cuando leí por primera vez el verso *Her eyes like lilies shaken by the bees* excede a nada que me haya proporcionado un solo verso y ahora que soy más viejo no podría emocionarme más. Le escribo todo esto, y si fuese preciso diría mucho más, como una especie de deber de caridad para remediar, hasta donde una sola voz pueda hacerlo, la decepción que, al menos a veces, creo que se ha debido de apoderar de usted al ver su rica y exquisita obra prácticamente descartada. Espero pues que no se ofenda, aunque le sorprenda que le haya escrito.

Soy, reverendo señor, su obediente siervo,

Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús (como ve, estoy en compañía de Jesús)

• • •

A R. W. Dixon

Stonyhurst, Blackburn

13 de junio de 1878

Mi muy reverendo y querido señor:

Pax Christi. Me alegra ahora haber seguido ese impulso y haberle escrito, dado que mi carta ha podido afectarlo tanto y haberle empujado a responderme.

Supongo que sí soy yo ese que recuerda de Highgate: es cierto que me dieron un premio de poesía.[142] No recuerdo bien cuándo, puede haber sido mientras estaba usted allí. En aquellos días conocí al malogrado Philip Wolsey,[143] el poeta, que también había estado en Highgate y pasó algún tiempo en Elgin House (supongo que como invitado del profesor Dyne) cuando yo era interno allí. Es cierto que leyó mi poema y me hizo algunos comentarios. Recuerdo que lo conocía a usted (tal vez lo conoció entonces, pero todos estos hechos los recuerdo aisladamente, no logro reunirlos) y entonces usted alababa a Keats a todas horas, cosa que me parece justa; el genio de Keats era algo tan asombroso, sin igual en su época y difícilmente superable en cualquier otra, que uno se pregunta si no habría superado a Shakespeare en caso de haber vivido más años.

Cuando hablaba de la fama no me refería al perjuicio que hace a los hombres en cuanto artistas: puede que se lo haga, como dice usted, pero también lo hace la falta de fama, dado que «la fama es la espuela que emplea el espíritu iluminado para producir alegrías y vivir días laboriosos», una espuela para la que es difícil encontrar sustituto o de la que es difícil prescindir. Lo que quería decir es que constituye un peligro en sí, tan peligroso como la riqueza, me parece, y con el que es igualmente difícil entrar en el reino de los cielos. E incluso aunque no lleve a los hombres a faltar a la ley de Dios, sí excita sus oídos y hace que estén pendientes del parecer de los hombres. (Usted mismo ha hecho alguna consideración parecida, cuando en una oda, creo que en la oda a la juventud que se va, alude a «buscar la alabanza en todas las corrientes de aire»). El señor Coventry Patmore, cuya fama es también muy inferior a sus abundantes méritos, parece que ha dicho algo muy hermoso sobre la pérdida de la fama en las odas que ha publicado recientemente, *The Hidden Eros*;[144] hablo por un fragmento de una reseña que he leído.

Lo que sí lamento es la falta de reconocimiento de la propia obra. Porque, del mismo modo que a cada acto moral, correcto o equivocado, le corresponde por la naturaleza de las cosas el premio o el castigo, a cualquier forma percibida por la mente le debería corresponder por la naturaleza de las cosas la admiración o el rechazo. Y el mundo está lleno de cosas y acontecimientos, de fenómenos de todo tipo, que pasan inadvertidos, sin que nadie los atestigüe. Creo que usted lo ha sentido

porque dice, según recuerdo, en una de sus odas: «¿Qué importa que las blancas nubes vuelen desapercibidas desde la línea del horizonte?»,[145] o algo parecido. Y si lamentamos esta falta de advertencia en la naturaleza inconsciente, mucho más en las cosas que el hombre hace con gran esfuerzo y esperanzas que se ven decepcionadas. Pero, dado que siempre existe ese riesgo, es un error de cálculo vivir para lo que puede fallarnos. Así que si el señor Burne-Jones[146] trabaja para un hombre que vivirá dentro de muchos años lo hace para alguien que la destrucción de sus cuadros o la muerte de su admirador puede borrar del mapa. Sin embargo, él en particular tiene sin duda fervientes admiradores e incluso algunos hombres que poseen gran ascendiente sobre la opinión pública; también detractores, sin duda, pero ¿quién no los tiene? Es algo que acompaña el reconocimiento.

Me alegra pensar que tiene usted un admirador en el señor Rossetti (Gabriel Rossetti, supongo): desde luego, si le ha leído no puede ser de otro modo. Y doy por supuesto lo mismo en lo que respecta al señor Burne-Jones.

Permítame que le recomiende, si no los ha leído, los poemas de mi amigo el señor Bridges; no su primer y breve volumen de *roundels*[147] y demás formas, que ahora están tan de moda, porque no lo he leído y a él lo avergüenza y no desea que se conozca, sino una serie de sonetos, un libro muy breve y desconocido, no más largo que un cuadernillo de dos docenas de páginas. Se titula *The Growth of Love* y algún día los continuará. Son rigurosos en la forma y adoptan ritmos miltónicos (que son demasiado preciosos para el oído de la mayoría, por lo que los críticos, me parece, los juzgan bastos) y me parecen, aunque yo supongo que estoy predispuesto, muy hermosos: un libro de gran altura, al mismo tiempo viril y tierno, y con una vena curiosa. En sus imágenes no es muy rico pero su expresión, la secuencia del fraseado y del sentimiento, es sobresaliente. Milton es el gran maestro en la secuencia de la frase. Por secuencia de la frase me refiero a esa cualidad dramática mediante la cual lo que va primero parece demandar y propiciar lo que viene después, al menos así sucede una vez que lo has oído; sus propios poemas ilustran esto, como sucede en *Yes, one time in the church I think you mean* o *It makes me mad*.[148] Este librillo lo ha publicado Pickering y cuesta solo un chelín, me parece.

Esta carta se ha extendido mucho más allá de lo que mi escaso tiempo justifica. Es triste pensar que la decepción a menudo ha debido colmar su corazón por las amadas criaturas de su mente. Sin embargo, la fama, sea ganada o perdida, es algo que se encuentra a merced de un juez injusto, caprichoso, incompetente, osado: el público, la multitud. El único juez justo, el único crítico literario justo, es Cristo, quien premia, se enorgullece y admira mucho más que ningún hombre, más incluso que el propio interesado, la obra que alguien ha escrito. Y el único bien auténtico que proporciona la fama y la alabanza de los demás es transmitirnos (mediante un canal no del todo libre de sospecha pero desde circunstancias mucho menos sospechosas en este caso que las de nuestras propias mentes) una pizca del juicio que una mente perfecta, justa, sabia y atenta, o sea, la de Cristo, emitiría sobre nuestros logros. Esa pizca nos la pueden transmitir uno o muchos. Por tanto, en la creencia de que yo podía emitir un juicio justo que los demás eluden, me pareció en estas circunstancias un acto de caridad decirle lo que pienso. Porque la decepción y las humillaciones amargan el corazón y duelen en los mismos huesos. Hasta donde me atañe, afirmo con plena convicción, y lo dejo escrito de nuevo, que tiene usted toda la razón para dar gracias a Dios, que le ha concedido una percepción tan asombrosamente clara para aprehender lo que es visible en la naturaleza, una visión tan profunda en su corazón para ver lo que es tierno, sincero y emocionante en la vida humana y un sentimiento como el que demuestran sus poemas.

Muy sinceramente suyo,
Gerard Hopkins, Compañía de Jesús

Mi dirección será a partir del mes que viene Calle Mount, 11, Grosvenor Square, Londres, donde voy a alojarme un tiempo. Si dirige su carta a Stonyhurst, sin embargo, me llegará.

• • •

A R. W. Dixon
Calle Mount, 111

Grosvenor Square, Londres
5 de octubre de 1878

Muy reverendo y querido señor:

Una visita a Great Yarmouth y la urgencia del trabajo me han impedido responder antes su amable carta y mi respuesta no la podré escribir ahora de una vez sino según vaya encontrando ratos libres.

Para empezar, espero que se haya recuperado de los efectos de su accidente. Hace no mucho yo mismo escapé con escaso perjuicio de uno parecido, en Gales. Pero años atrás presencié un accidente de coche fatal y terrible en el valle de Maentwrog. He olvidado no solo lo que dije sobre «el padre Prout» sino incluso que lo haya leído alguna vez. Siempre supuse que era un escritor muy entretenido. Sí recuerdo que yo era un muchacho muy engreído.

He perdido completamente de vista al señor Lobb. Ni siquiera sé si vive o ha muerto. La verdad es que no recuerdo con agrado mis días de escolar y quisiera borrarlos de la memoria, incluso —me avergüenza decirlo— hasta el punto de soslayar a personas que fueron muy amables conmigo. Oxford, en cambio, me gustó mucho. Allí me hice católico. Pero no lo he visitado, salvo una vez durante tres cuartos de hora, desde que me gradué. Ahora tenemos allí una casa y una iglesia.

6 de octubre. El otro día el señor Bridges me dijo que había intentado en vano comprar sus libros de poemas, por desconocer el editor. Le prometí que se lo preguntaría. ¿No era Smith y Elder?

Estoy muy de acuerdo con lo que dice sobre Milton. Su poesía, a medida que uno lee, parece algo fatal y eterno (también me hace la misma impresión la música de Purcell). En cuanto a *proper hue* («rasgo propio»), [149] bien, será algo tal vez mojigato por mi parte, pero supongo que Milton quiere decir *own hue*, y por otra parte en heráldica se habla de *proper colours*; hay incluso un toque puritano en el verso. Sin embargo, lo más probable es que en otra época la palabra haya tenido distinta resonancia. Los galeses la han tomado en préstamo para decir «bonito»; dicen que los pájaros cantan «propiamente» y un niño galés a quien estaba mostrando una vez las flores de un jardín exclamó: «¡Son tan propias!». Parece que en la actualidad se está estudiando mejor a Milton, y

Masson[150] ha escrito o está escribiendo su biografía, de una extensión prodigiosa. Hubo una interesante reseña de Matthew Arnold[151] sobre «un crítico francés de Milton», Scherer, creo recordar. El propio Arnold afirma que Milton y Campbell son nuestros dos grandes maestros en el estilo. El arte de Milton es incomparable no solo en la literatura inglesa sino, me parece, casi en todas; igual, si no supera, a cualquier autor griego o latino. Y si consideramos que esto se muestra sobre todo en su poesía, en su ritmo y sus sistema métrico, es asombroso que un escritor tan grande como Newman haya caído en el error de comparar el primer coro de *Samson Agonistes* con el comienzo de *Thalaba*,[152] para ilustrar el avance en suavidad y corrección de la versificación que se ha producido desde los tiempos de Milton, cuando Milton no solo se adelantó a su propia época sino a todas en la estructura del verso, y de hecho esos coros en particular son su do de pecho. Es como comparar el friso del Partenón con una mesa de té y fallar a favor de la mesa de té.

He prestado mucha atención a la versificación de Milton y estudiado sus últimos ritmos: lo hice cuando tuve que enseñar retórica hace algunos años. Me parece que sus efectos más logrados se encuentran en *Paradise Regained* y, en lo lírico, en *Samson Agonistes*. A menudo he pensado en escribir algo sobre estos poemas, o sobre el ritmo en general; creo que no se entiende bien esta cuestión.

Me pregunta usted si yo mismo escribo poesía. Quemé lo que había escrito antes de hacerme jesuita y decidí no escribir nunca más, dado que no era ocupación propia de mi profesión, salvo que fuese deseo de mis superiores; de modo que durante siete años no escribí nada salvo tres o cuatro piezas de ocasión, cuando fueron demandadas. Pero cuando en el invierno de 1875 naufragó el *Deustchland* en la desembocadura del Támesis y se ahogaron a bordo cinco monjas franciscanas exiliadas de Alemania debido a las leyes de Falk,[153] me afectó tanto el suceso que mi director dijo que deseaba que alguien escribiera algo sobre el tema. Con esa idea me puse a trabajar y, aunque mi mano estaba desentrenada al principio, escribí un poema. Durante mucho tiempo el eco de un nuevo ritmo había hechizado mi oído y ahora lo veía realizado sobre el papel. En pocas palabras, consiste en medir solo por acentos, sin tener en cuenta el número de sílabas, de tal modo que un pie puede estar compuesto por una sola

sílaba larga o por varias breves y átonas y una fuerte. No digo que la idea sea del todo nueva; hay atisbos de ella en la música, en las rimas escolares y en las canciones populares, incluso en los propios poetas. Desde entonces he visto que los críticos hablan de ello como una posibilidad. Algunos ejemplos: *Díng, dóng, béll, / Pússy's ín the wéll; / Whó pút herí n? Líttle Jóhnny Thín. / Whó púlled her óut? / Líttle Jóhnny Stóut*. Dado que cada verso tiene tres acentos o pies, se sigue que algunos de esos pies cuentan solo con una sílaba. También *Ánd their fléet alóng the déep próudly shóne, Ít as tén of Ápril mórn bý the chíme*, etc.; en Shakespeare, *Whý should thís désert bé*?, que los editores han corregido equivocadamente; en Moore, una breve melodía que no puedo citar, etc. Pero nadie ha utilizado declaradamente este ritmo ni lo ha empleado como principio general, que yo sepa. Sin embargo, me parece que es un principio mejor y más natural que el sistema ordinario, mucho más flexible y capaz de efectos superiores. Sin embargo tuve que señalar los acentos con tiza azul, y eso junto con mis rimas continuó de un verso en otro, y algunos efectos acústicos sugeridos por la poesía galesa que había estado leyendo (lo que llaman *cynghanedd*) [154] y muchas otras rarezas solo conseguirían disuadir a un editor, de modo que cuando ofrecí el poema a nuestra revista, el *Month*, aunque al principio lo aceptaron al cabo de un tiempo lo rechazaron y no se atrevieron a publicarlo. Tras completar este poema me sentí libre de escribir, pero mi conciencia no me permite dedicar mucho tiempo a la escritura, así que he escrito muy poco y en el futuro escribiré menos. Sí he escrito una pieza más breve sobre el *Eurydice*,[155] también en ritmo abrupto, como yo lo llamo, pero es más simple y sin marcas de acentos, y se le he ofrecido al *Month*, aunque tampoco les gustó. También he escrito algunos sonetos y unas pocas piezas más; algunas en ritmo abrupto, con varios experimentos —como los pies «desplazados», partes de los cuales no computan en la escansión (semejantes a los que se encuentran en los dramas de Shakespeare como licencia, mientras que los míos son efectos deliberados)—, otras en la escansión habitual pero contrapunteada (ejemplo de contrapunto: *Hóme to his móther's hóuse prívate retúrned* y *Bút to vánquish by wísdom héllish wíles*, etc.)[156]; también otras, una o dos, en un ritmo ordinario sin contrapunto. Pero incluso carezco del impulso de escribir, porque no tengo intención alguna de publicar.

Quisiera añadir que Milton es el gran modelo en el empleo del contrapunto. En *Paradise Lost* y en *Regained*, con más libertad en este último dado que se trata de una obra más tardía en su carrera, utiliza el contrapunto más o menos en todas partes, y de vez en cuando de un modo muy evidente; pero a mi juicio los coros de *Samson Agonistes* están contrapunteados de cabo a rabo. Esto es, cada verso (o casi) tiene dos escansiones diferentes que coexisten una con otra. Pero cuando llegas a ese punto el ritmo secundario o «montado», que es necesariamente abrupto, se impone al original o convencional y entonces este se vuelve superfluo y cabe prescindir de él; al dar este último paso simplemente se obtiene el ritmo abrupto. Milton debió de advertir esto pero tenía razones para no tomar ese camino.

Leí en Oxford los *Ensayos sobre crítica* de Arnold y en consecuencia me hice con un ejemplar de los *Diarios* de Maurice de Guérin y me gustaron, pero por una razón o por otra nunca los terminé. Me gustaría leerlos ahora si encontrara tiempo, aunque no tengo momento para más inquietudes: escucho las confesiones de los penitentes, predico y todo lo demás, y cuando he terminado me queda aún tiempo para mí, pero siento que puedo hacer con él muy poco.

Sinceramente suyo, querido señor,
Gerard Hopkins
10 de octubre

• • •

A Robert Bridges
St Giles's, Oxford
15 de febrero de 1879

Mi querido Bridges:

Debería haber añadido en mi última carta que el *Silver Jubilee*[157] se ha publicado ya. Se imprimió al final de un sermón, con el mismo título y sobre la misma ocasión, del padre John Morris, de nuestra orden. Creo,

desde que lo escribí y te envié una copia de memoria, que no está del todo logrado. La tercera estrofa debería ser la cuarta y decir:

> *Not today we need lament*
> *Your loft of life is some way spent*:
> *Toil has shed round your head*
> *Silver, but for Jubilee.*

La idea es más aguda. Por favor, corrígela si la incluyes en tu álbum. [158]

No, no pidas a Gosse nada parecido. 1) Si fuese a publicar, y a hacerlo tan pronto, una mención como esa sería el «hinchado prólogo» que para mí sería deshonroso aceptar; 2) Si lo hiciese, una mención en un solo artículo de una sola revista ayudaría muy poco, especialmente si publicar ahora está fuera de lugar; 3) Cuando digo que no tengo intención de publicar soy sincero. No he dado ni tengo intención de dar ningún paso en esa dirección más allá del intento de imprimir mis dos naufragios en el *Month*. Si alguien con autoridad supiese que tengo algunos poemas publicables y me lo propusiese no rehusaría; me alegraría en parte, aunque no del todo. Pero eso es muy improbable. Por tanto, todo lo que contemplo es guardar todos mis versos en un lugar —en este momento ni siquiera tengo las copias correctas — de modo que, si alguien lo desea, se puedan publicar tras mi muerte. Y eso es también improbable, además de lejano en el tiempo. Podría añadir otras consideraciones, como que si quisiese publicar en absoluto tendría al menos que obtener algún eco, y ¿cómo puede ser eso? No puedo en conciencia emplear mi tiempo en poesía, y no tengo los impulsos y las inspiraciones que inducen a otros a escribir. El sentimiento, el amor en particular, es la gran fuerza motriz y la fuente de la poesía y la única persona de la que estoy enamorada apenas, y especialmente en estos últimos tiempos, agita de modo perceptible mi corazón. Y cuando lo hace no siempre puedo «capitalizar» esa moción, sería un sacrilegio hacerlo. Por otra parte, yo mismo he convertido la poesía en algo tan laborioso para mí.

Sin duda mi poesía peca de extraña. Espero adquirir con el tiempo un estilo más miltónico y equilibrado. Pero del mismo modo que en música, dibujo y pintura es el aire, la melodía, lo único que me arrebata, la pauta o

la forma o lo que suelo llamar *inscape* es lo que aprecio por encima de todo en poesía. Y la virtud de la forma o la pauta o del *inscape* consiste en ser distinguible, y el vicio de la distinción es pasar a convertirse en extrañeza. No he logrado evitar este vicio. No obstante, *winding the eyes* es extraño solo si se contempla desde el punto de vista equivocado: considerado como un movimiento en y de los ojos es lo que dices, pero yo digo que el ojo oscila solo en el sentido de que su foco o punto de mira oscila, coincide con un punto del objeto y oscila con él. En cuanto al objeto, una linterna que se aleja más y más y va ora hacia el este ora hacia el oeste puede decirse propiamente que oscila. Así es como debe entenderse.

• • •

A Robert Bridges
St Giles's, Oxford
26 de mayo de 1879

Querido Bridges:

Tus cartas sin respuesta se van amontonando, pero el trabajo es el trabajo y últimamente el padre Parkinson ha tenido un problema en la pierna y ha causado baja, y en consecuencia he tenido que sustituirle y he estado muy ocupado. Creo que nunca volverá a estar muy activo, aunque en este momento se le ve pasear un poco a veces.

Leeré con atención el libro de tu hermano[159] cuando salga, y reconocer en él tu huella será muy interesante.

No he visto más reseñas de tus libros.

El poema que me enviaste es hermoso en cuanto a las ideas, pero no estoy del todo satisfecho en cuanto a la ejecución: a las imágenes, excepto en la primera estrofa, les falta algo de distinción (no me refiero, obviamente, a que les falte precisión), y creo que el ritmo no es perfecto, por ejemplo *woodbine with* es un dactílico un poco pesado. Dado que las sílabas en ritmo abrupto no se computan, el tiempo y el acento es más importante que en ritmo común y computable, y tus medidas y acentos no me parecen lo bastante equivalentes. Ahora que lo mencionas, el verso que subrayas se parece algo al de mi *Deutschland*, pero aquí no hay semejanza

en la idea y no importa. Creo que el verso no es muy bueno, y es además ambiguo. Entiendo, y creo que todo el mundo entenderá, que «Oh, si te tuviese solo a ti» significa «Oh, si no tuviese otro guía que tú»: la idea principal es que la naturaleza tiene dos aspectos diferentes, opuestos, que proporcionan dos enseñanzas contrarias sobre la vida, y que uno se encuentra como entre dos sillas, entre ellas. ¿No es así? La idea es en conjunto muy remota, desconocida para muchos temperamentos, y no les dirá nada a muchos, me parece; pertenece al mundo de la imaginación, aunque genuinamente. Creo, sin embargo, que podrías haberla expresado con más agudeza.

Por supuesto, me alegra mucho que te guste mi modo de construir los periodos (o como debamos llamarlos) pero no entiendo qué les sucede a los de Patmore. Te refieres, supongo, a su *Eros desconocido*. El defecto que les veo es los ripios, la oscuridad continua y, lo peor, una cierta frialdad cuando, como sucede a menudo, el sentimiento no se funde con la expresión. Pero en inteligencia está por encima de todos los poetas vivos, su penetración es profunda y tiene unas imágenes exquisitas y hondas, dignas de lo mejor de la época carolina. Sin embargo, no puedo dedicar más tiempo a alabarlo.

Estoy de acuerdo contigo en que la *terza rima* inglesa, hasta donde yo he visto, está mal construida y resulta aburrida por la razón que tú explicas, pero te equivocas al decir que la estructura del terceto es desconocida en nuestro idioma: ahí está la «Oda al viento del oeste» de Shelley (si no me equivoco, y otras odas están al menos *impresas* como estrofas de tres versos). Cuando estaba en el colegio escribí un breve poema así y lo publiqué en *Once a Week.*

Los dos tercetos del soneto a Purcell[160] no están resueltos como me gustaría. La idea es que mientras la gaviota abre sus alas con una ráfaga de viento en tu rostro ese movimiento produce un zumbido en el aire, pero también te da un atisbo de su plumaje, cuya observación te permite distinguir a su especie; del mismo modo Purcell se concentra solo en la idea o el sentimiento que busca expresar, pero al hacerlo te permite atisbar los rasgos individuales de su propio genio.

Sake es una palabra que encuentro adecuada. No la utilicé por primera vez; no sabía que es frecuente en alemán, en la forma *sach. Forsake,*

namesake, keepsake: me refiero con estos términos al ser que una cosa tiene fuera de sí misma, como un voz en su eco, un rostro en su reflejo, un cuerpo en su sombra, un hombre en su nombre, su fama, su memoria, y también a eso en virtud de lo cual tiene ese ser fuera de sí misma, que es algo distinto, característico, hablando específica o individualmente, como lo es la claridad de la voz y el eco; o la luminosidad para una imagen reflejada, o la masa de un cuerpo para una sombra, o para un hombre el genio, los grandes logros, su amabilidad, etc. En este caso, como dice el soneto, se trata de la cualidad visible del genio.

Wuthering es una palabra del norte para referirse al ruido y el movimiento del viento: de ahí las *Wuthering Heights* de Emily Brontë.

Con *moonmarks* me refiero a las manchas con forma de cuarto creciente de las plumas timoneras, bien sea por el color de la pluma o por el solapamiento de una pluma sobre otra.

Mi hermana Kate está pasando aquí unos días con mi tía, la señora Marsland Hopkins (que tiene ahora una casa en Holywell).

Tu afectuoso amigo,
Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús
31 de mayo de 1879

• • •

A Robert Bridges
St Giles's, Oxford
14 de agosto de 1879

Mi querido Bridges:

Debo buscar el momento para escribirte algo con tiempo.

La palabra germánica es *sache*, no *sach*, excepto en las compuestas; deberías haberme corregido.

Tus «Versos para un picnic» son muy buenos y las rimas excelentes, más allá del ingenio que te conocía. Algunos versos, no obstante, tienen fallos, como *Anything more delicious*.

Muirhead,[161] que llamó el sábado, estaba en esa excursión. Quiero decir que Muirhead, que estaba en esa excursión, llamó el sábado.

Me gustaría que me enviases toda la música que tienes. Te la devolvería. No te envío la pieza que estoy componiendo ni te la comento, porque no he tenido aún la oportunidad de oírla. Estoy seguro de que tienes talento para la música, por la fuerza de la única pieza tuya que conozco, *O earlier*: es una melodía inspirada, aunque un poco melancólica, como sugiere ciertamente la letra.

Para volver a algunos puntos de tu crítica: aunque la analogía en el soneto de la vela[162] puede parecer forzada, sin embargo es un hecho autobiográfico que recibí una influencia y que actué del modo en que se dice ahí.

Te envío una nueva versión de «Handsome Heart». Sin embargo, se repite el fallo con las rimas. Yo mismo percibí la objeción que me señalaste y debería utilizar ese recurso rara vez, pero has de saber que tiene un efecto muy particular, un efecto de clímax, y así debe de leerse, con una inflexión ascendente tras la cual el siguiente verso, que empieza con el enclítico, va declinando con delicadeza. Algo parecido sucede con los proclíticos: si se separan una palabra acentuada y su epíteto o cualquier otro añadido, de tal modo que el añadido termina un verso y la palabra principal comienza el siguiente, esta última queda enfatizada por la posición e inicia un declive o diminuendo. Estos pequeños efectos ayudan a enriquecer el poema, que es algo que me importa mucho, y lo hacen fluir en una larga corriente hasta el final de la estrofa y más allá.

Me sorprende bastante que te guste tanto este soneto. No me pareció muy bueno. La historia fue que la pasada Cuaresma, cuando el padre Parkinson estuvo enfermo, dos muchachos de nuestra congregación me ayudaron mucho en la sacristía, durante la Semana Santa. Les ofrecí un poco de dinero por sus servicios, cosa que el mayor rechazó, pero debido a mi insistencia terminando aceptándolo en forma de un libro como obsequio. El más joven siguió el mismo camino y unos días más tarde, cuando le pregunté qué debía comprarle, me respondió como se dice en el soneto. Su padre es italiano y vende hielo. De mi experiencia profesional saco ahora buena cantidad de material sobre el que escribir. Espero enviarte una pequeña escena que me conmovió en Mount St Mary’s, es algo en la línea

de Wordsworth, que, lo sé, es inconfundible e inimitable, pero me gustaría saber si te parece logrado, porque la emoción tiene un punto tan preciso como el chiste y su acierto «depende del oído del que oye, no de la boca que lo dice». También espero enviarte pronto algo más hermoso, en un metro parecido al de *Eurydice*, aunque aún no lo he terminado; también una canción parecida a «I have loved flowers that fade». He añadido algunas pinceladas al «Vale of Clwyd» y espero terminarlo: se parece más que ninguna otra cosa que se me ocurra a tu «Hymn to Nature», aunque el ritmo es muy distinto. Incluyo por último un soneto del que te pido una minuciosa crítica. Intenté en él una llaneza y una severidad más miltónicas que en nada que haya escrito antes. No puedo decir que me haya salido severo, y menos aún llano, pero parece casi libre de rarezas y al proponerme un objetivo quizá he alcanzado otro.

Había olvidado por completo el soneto que has encontrado, pero ahora puedo recordarlo casi entero; no tanto la otra pieza, versos por el cumpleaños de mi hermana, supongo.

«Baliol» es la forma antigua y la que prefiero, pero han adoptado la de «Balliol» y uno ha de admitirla.

Era un gran admirador de los poemas de Dorset (no Devon) de Barnes.[163] Estoy de acuerdo con Gosse y no contigo. Una prueba de su calidad es que puedes traducirlos y son casi igual de buenos (digo casi, porque si las variaciones dialectales juegan algún papel lícito en el efecto que producen y se pierde algo en la traducción). Burns,[164] en cambio, pierde muchísimo al traducirlo. No lo he leído desde mis días de estudiante, sin embargo, excepto el poema que cita Gosse en su escrito, cuya belleza tienes que admitir. Creo que el uso del dialecto es una especie de juego inaceptable, que como dices proporciona «un encanto peculiar pero poco duradero», al proponer por ejemplo un chiste escocés o de Lancashire que en el inglés común queda en nada. Pero su encanto más lícito creo que reside en esto: que de algún modo garantiza la espontaneidad del pensamiento y te coloca en posición de alabarlo por sus méritos como algo que procede de la naturaleza y no de los libros y la educación. Le intensifica a uno la admiración que siente por una expresión, del mismo modo que intensifica en arquitectura la admiración que uno siente por un dibujo saber que se trata de un edificio antiguo, y no nuevo; en sí el dibujo es el mismo, pero tomada

con el dibujante y su mérito esta circunstancia supone una diferencia enorme. Para un hombre como Barnes el uso del dialecto supone aferrarlo a las cosas que él u otro hombre natural de Dorset ha dicho o puede decir, cosa que aunque hace más estrecho su campo intensifica sus efectos. Sus poemas me seducen además debido a su percepción del paisaje de la región oeste, un lugar muy particular de Inglaterra, que asocio con canciones como *Weeping Winifred*, *Polly Oliver* o *Poor Mary Ann*, y con Herrick y con Herbert,[165] y con el paisaje de Worcestershire, Herefordshire y Gales, y sobre todo con los aromas de las margaritas y los lagares; esa percepción se apoya además en ritmos particulares que utiliza Barnes, como sucede, según recuerdo, en «Linden Ore» y en una pieza con un estribillo que dice algo así como *Alive in the spring*…

Me alegrará leer tu prosa sobre los sonetos de Miguel Ángel y también tus versos, porque aunque no me gustan las versiones en prosa de poemas (de acuerdo con el dicho *traduttore, traditore*), no obstante creo que si alguien puede lograrlo eres tú. He visto algunos, sobre todo uno muy notable que empieza

> *Non ha l'ottimo* artista alcun *concetto*[166]

Por cierto, evito como me sugieres los anástrofes porque debilitan el poema y destruyen la sinceridad de la expresión. En prosa, sin embargo, los utilizo más que otras personas porque ahí tienen grandes ventajas, de otro tipo. También debieran tenerlas en la poesía, pero no deben parecer forzados por el metro; eso es lo que debilita el efecto (por ejemplo, el mejor de tus sonetos que recuerdo tiene un verso debilitado por un anástrofe claramente debido al metro, como ya te dije una vez: *'Tis joy the falling of her fold to view*; pero cómo se puede corregir eso es algo que se me escapa). No me acostumbro a usarlos, aunque en un poema que casi he terminado hay un anástrofe muy obvio. También me abstengo de usar *ere*, *o'er*, *wellnigh*, *what time*, *say not* (por *do not say*), porque, aunque dignificadas por el uso, esas expresiones no pertenecen ni se obtienen de la elevación del habla común moderna. Porque a mí me parece que el lenguaje poético de una época debería ser el de esa misma época pero elevado, elevado al grado que se quiera hasta alejarse del habla, pero no un lenguaje obsoleto (habitualmente, quiero decir: las rarezas y expresiones pasajeras

son otra cosa). Esta es la norma de Shakespeare y de Milton y olvidarla supondrá un error fatal para los versos y las piezas dramáticas de Tennyson y de Swinburne, quizá también para Morris.

Estoy en el 21 de la calle Trenchard, Bristol, a 21 de agosto. Estoy pasando aquí unos días. He terminado más o menos la cancioncilla y te la adjunto.

Da recuerdos de mi parte a la señora Molesworth. Tu afectuoso amigo,

Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús

• • •

A R. W. Dixon

St. Joseph's, Belford Leigh, cerca de Manchester

24 de octubre de 1879

Reverendo y querido señor:

He salido de Oxford y me dirijo a Liverpool (a la Casa San Francisco Javier, en la calle Salisbury). No estoy seguro de cuánto tiempo pasaré en Leigh. El lugar es lúgubre, pero nuestra gente muy devota y amable.

No estoy muy seguro por sus palabras de si ha enviado mis versos al periódico o solo ha considerado la posibilidad de hacerlo.[167] Supongo, en cualquier caso, que ya los ha enviado. Si es demasiado tarde para pedir su devolución la cosa no tiene remedio. Me molesta el asunto porque podría llegar a oídos de algunos compañeros míos y provocar que imaginen cosas desagradables. Sería fácil explicárselo al Provincial de la Orden, pero no tanto protegerme de lo que otros puedan decir. Sin embargo, no tenemos ninguna casa en Carlisle ni cerca de Carlisle, de modo que me atrevería a decir que los versos pueden pasar desapercibidos. Usted, estoy seguro, actuó movido por la pura amabilidad, pero no puedo admitir la publicación de mis versos salvo por medio de los canales ordinarios. Espero que no piense que yo en secreto deseaba esquivar a mis superiores: eso sería una bajeza por mi parte. Creo que, después de todo, no se habrá hecho mucho

daño, dado que no cabe esperar de los periódicos de Carlisle más que una circulación puramente local; pero le ruego que no envíe más poemas míos.

El erudito padre Joseph Stevenson, que se entró en nuestra orden hace dos años ya muy mayor, y su amigo el reverendo Sole,[168] de Oscot, también un estudioso de la Antigüedad, a instancias mías leyeron el primer volumen de su historia (yo mismo no lo he hojeado; no tengo tiempo para estudiar, al menos en Oxford no tuve ninguno) y me han informado muy elogiosamente de su erudición y su tono. Espero que avance bien.

Su afectuoso amigo,
Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús

• • •

A R. W. Dixon
St Joseph’s, Bedford Leigh
31 de octubre de 1879

Mi querido canónigo:

Le ruego no envíe ese poema al periódico: no puedo consentirlo, le prohíbo que lo publique. Debe usted entender que publicar mis manuscritos contra mi deseo expreso supone traicionar mi confianza. Pregunte a cualquier amigo y le dirá lo mismo.

Además, este tipo de publicación es muy poco probable que produzca el beneficio que usted espera, y mucho más probable que haga el perjuicio que yo temo. Porque ¿quién ha oído jamás de nadie que haya alcanzado la fama por publicar en un periódico local, y por un solo poema? Si la valía intrínseca bastase para la fama sus poemas serían famosos desde hace mucho tiempo. Si Tennyson, dejando a un lado algunos rasgos de estilo por los que se le podría reconocer, enviase *sin firma* algo al *Nineteenth Century* o a alguna de las publicaciones de Londres de mayor circulación el manuscrito quedaría en el olvido en un mes; pues bien, un nombre desconocido vale tan poco como ningún nombre. Pero lo que no es

suficiente para la fama pública puede ser más que suficiente para la notoriedad privada, que es lo que yo temo.

Dice usted con razón que nuestra Compañía alienta la excelencia literaria. ¿Por qué no debería pues cuidar de sus propios intereses? No puede aprobar que se publique sin la debida autorización, porque todo lo que publicamos ha de ser supervisado antes por un censor.

No obstante, si usted fuese a imprimir mi poema no lo mutilaría. Y sin embargo debe hacerlo, porque ¿cómo podría usted, clérigo de la Iglesia de Inglaterra, apadrinar algunas estrofas? Además, quiero cambiar mi última estrofa.

1 de noviembre. Esta carta, que las ocupaciones del trabajo parroquial han retrasado, me atrevo a suponer que llegará demasiado tarde y que el *Eurydice* habrá salido ya. Entenderá usted que no vale de nada su bienintencionada pero equivocada amabilidad: si el periódico acepta el poema (que seguramente se imprimirá con erratas), pocos lo leerán y de esos pocos muchos menos lo sabrán leer bien, y menos aún lo entenderán o lo apreciarán. (La verdad es que el metro es bastante obvio, pero la gente no sabe, o no desea, hacer ningún esfuerzo por obvia que sea la cosa y enfrentarse a algo distinto de lo que se les ha enseñado e inducido a esperar: lo sé por experiencia). Ciertamente espero que mi gente no tenga noticia de este asunto.

Su afectuoso amigo,
Gerard Hopkins, Compañía de Jesús

• • •

A Bridges
25 de octubre de 1879

… Creo, por tanto, que nadie puede admirar la belleza física más que yo, y por supuesto es una alegría encontrar belleza en un amigo o un amigo en la belleza. Pero ese tipo de belleza es peligroso. Luego viene la belleza de la mente, como el genio, y esta es superior a la del cuerpo y no debe

considerarse peligrosa. Y más hermosa que la belleza de la mente es aún la del carácter, el «corazón bello». Ahora bien, no toda belleza de la mente tiene genio ni todo genio tiene carácter. Pues aunque la belleza física, incluso la de la juventud, procede del alma, en el sentido —como decimos los católicos aristotélicos— de que el alma es la forma del cuerpo, no obstante el alma puede no poseer otra belleza, por así decirlo, que la que se expresa en la simetría del cuerpo, dejando a un lado esos fallos de la pieza que no se encuentran en el molde. Esto no requiere ejemplo alguno pues todo el mundo lo sabe. Pero lo que es preciso subrayar es que de un modo parecido el alma puede no poseer otra belleza que la que se ve en la mente, que puede haber un genio que no se encuentra informado por carácter alguno. A veces me sorprendo de esto ante un hombre como Tennyson: su don para la expresión es ciertamente exquisito, pero ve un poco más allá y lo que encuentras es ideas que no rebasan el lugar común y que carecen de nobleza (parece duro decirlo, pero creo que sabes a qué me refiero). Por otra parte, en Burns se reconoce generalmente una riqueza y una belleza viril que confiere valor a sus fragmentos más mínimos, pero hay muchas carencias en su expresión; nunca es verdaderamente hermosa, no tenía vista para la belleza pura, solo se acerca al apreciar lo paisajístico en un lenguaje emocionado y fluido (los versos suyos más propiamente bellos que recuerdo son los que hay en «Tam o’ Shanter»: *But pleasures are like poppies spread* y siguientes, que no lo son tanto). Entre una belleza de la naturaleza que lo colocaría en el primer puesto entre los escritores y una pobreza de lenguaje que lo sitúa en el último lugar de los poetas, a mí se me antoja cuando se tiene todo en cuenta y se hace la media, en una posición intermedia…

• • •

A A. W. M. Baillie
Calle Salisbury, 8, Liverpool
22 de mayo de 1880

Querido Baillie:

No sé por qué, si me alegra tanto recibir tus cartas, tardo tanto en responderlas. Al menos puedo alegar que mi trabajo en Liverpool es agotador y hace difícil que me ponga a escribir. Esta noche estoy sentado en mi confesonario, pero los penitentes son menos de los habituales e inesperadamente me he librado de un sermón que tenía encomendado. Espera, ahora viene alguien.

Dices que es un poco afectado por mi parte ensalzar a la gente de Lancashire y denigrar a los oxonienses (desagradable palabra; digamos mejor «a la gente de Oxford»). No recuerdo bien qué dije. ¿Estás seguro de que hablaba de la ciudad (*Town*) y no de la capa (*Gown*)? Porque me gustan ambas. No amar mi universidad sería como ir contra mi propio ser, y en cuanto a la gente del lugar, me pareció durante los diez meses de estancia entre ellos[169] muy digna de afecto, aunque un poco rígidos, distantes y deprimidos. Y durante esa estancia fui muy poco por la universidad. No obstante, no pude sino sentir qué ajena, qué fría y poco fiable me pareció. Podría haber deseado, o quizá no, que no hubiera allí nadie que me hubiese conocido. De hecho había muchos, y muy simpáticos, algunos incluso afectuosos, pero con otros nunca pude sentirme en casa. Con la gente de Lancashire es al revés: siento como si hubiese nacido para tratarlos. La religión les llega muy adentro, ¿sabes? De hecho es la impresión más profunda que tengo al hablar con la gente, si son o no son de mi religión. Y por otra parte es agradable verse un poco halagado y puedo decir en verdad que, salvo del modo más transparentemente vergonzante, rara vez me veo halagado. Esta gente de Lancashire, de extracción baja, o no muy alta, es la que mejor me ha acogido y la que más me aprecia. Supongo que era eso lo que tenía en mente.

Si has de lanzarte a fondo al estudio fascinante de los jeroglíficos, o más bien del idioma egipcio antiguo, tal vez llegues a traducir textos, y espero que lo hagas mejor que como lo hacen en la Sociedad Bíblica Arqueológica y en esa publicación chapucera, «Textos antiguos» creo que se llama. He estado leyendo el primer volumen egipcio de la publicación (el nombre correcto, lo veo ahora, es «Testimonios del pasado») y la traducción es un mal trabajo. Hay que ser indulgente cuando se trata de un idioma poco conocido, pero aun así es mal trabajo. Lo más curioso de este volumen es

una cosa titulada «Los viajes de un egipcio»: es de hecho, como sugiere el título, una crítica sarcástica, escrita con intención de publicarse, sobre el diario o el relato de los viajes por Siria de un hombre que se hace llamar, y pone mucho énfasis en ello, un Mohar, sea lo que sea un Mohar. El crítico, lo mismo que un ateneísta injurioso de hoy en día, pregunta por qué no menciona tal y cual lugar, citando una larga lista de nombres. También ridiculiza su pomposidad y se diría que parodia su estilo. En conjunto es condenadamente moderno en espíritu y lo allana todo, por arriba o por abajo, de un modo sorprendente. Me atrevería a suponer que lo has leído en el original.

9 de junio. Había escrito mucho más sobre este lugar (al que llegué el 30 de diciembre), pero lo he eliminado todo tras guardarlo conmigo y leerlo con la cabeza primero de un lado, luego del otro, a varias distancias y con distinta luz, muchas veces. No creo que pueda permanecer mucho aquí. Nunca he estado mucho tiempo en ninguna parte. Me enfrento cara a cara a la pobreza y la miseria más profundas, en mi distrito. Sobre este tema podría escribir mucho, pero no valdría para nada.

Lo que dices de Apuleyo es interesante. Pero cuando tienes una parroquia a tu cargo no queda tiempo para leer ni permitirse inquietudes intelectuales…

Por cierto, cuando estuve en Oxford una de las personas a las que más vi fue Pater.

18 de junio. Esta es una carta algo sosa, pero puedes responderla con otra más animada.

¿Qué opinión tienes de Wagner? Oí un concierto con su música, en invierno. Pierde mucho, me parece, fuera de la escena. Los alemanes lo llaman el maestro de maestros y Hartmann lo considera el mayor de los filósofos, y en general lo máximo en cualquier aspecto que haya existido jamás. Es un asunto bárbaro de grandes dimensiones, eso y el juego supremo que practican Swinburne y otros. ¿Qué es lo que ha habido? Lo que siempre habrá. Todo es vanidad y vejación del espíritu.

Tu afectuoso amigo,

Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús

PD: ¿Cuál es el origen de *wean* («criar»)? Algunas personas lo pronuncian *wee'un*, pero no creo que pueda ser correcto. La gente normal de esta ciudad habla de «un poco de crianza».

Veo con pena que hace *seis meses* desde que escribiste. Devuelve bien por mal.

• • •

A R. W. Dixon
22 de diciembre de 1880

… La vista es más sensible, y de hecho más perfecta, a edad temprana que más tarde, y en especial cuando se refiere a impresiones elementales: recuerdo que los colores carmesí y azul me parecieron en una ocasión visiones espirituales y celestiales capaces de arrancarme las lágrimas; ahora puedo ver lo que entonces vi, pero apenas les presto atención y no me preocupa hacerlo. Cuestión distinta es —o lo parece, comparando con la arriba señalada— la mayor exigencia de perfección en la obra de arte, la mayor impaciencia ante los errores técnicos. En el caso particular de la «Ode to Memory» de Tennyson encuentro personalmente estos: tiene un misterioso acento sentimental, especialmente en el estribillo —para mi desgracia soy muy sensible a eso: no contiene un significado reseñable ni un pensamiento penetrante— y concedo mucha importancia a eso; debido a mi gran familiaridad con su estilo no percibo su individualidad y su belleza, cosa que es para mí una gran pérdida; y en cambio advierto las fallas de su ejecución, que es mi ganancia en capacidad crítica. En términos absolutos, creo que si leyese ahora a Tennyson por primera vez me formaría de él el mismo juicio que me formo de cómo son las cosas, pero no dejaría de percibir ese encanto juvenil que me sedujeron en esa Oda o «Lady of Shalott» y muchas otras de sus piezas. Te escribo desde Rose Hall, Lydiate (una casa de campo donde a veces paso la noche si lo requiere la ocasión y aprovecho para escribir cartas). 11 de enero de 1880. Y aquí debo dejarlo por esta noche.

14 de enero, en el 8 de la calle Salisbury, Liverpool. La nueva prosodia, el ritmo abrupto, es en realidad un asunto muy simple y estricto, como el

otro ritmo. Bridges lo considera en su teoría y práctica como algo informal y variable sin ningún límite más que el oído y el buen gusto, pero no es así como lo veo yo. No obstante, debemos distinguir entre su *eînai* y su *eû eînai*,[170] el escribirlo de algún modo y el escribirlo como debe ser escrito; porque escrito de cualquier modo supone un aspecto desgarbado y un vicio, no una mejora. En rigor, por tanto, y en su mero *eînai*, es solo una cuestión de acento, como el ritmo común, y no es en absoluto un asunto de cantidad. Su principio consiste en que todo ritmo y todo verso está compuesto de pies y que cada pie debe contener un acento: hasta aquí este principio lo comparten tanto el ritmo abrupto como el común; pero a esto se añade que solo el acento es esencial para un pie y que por tanto una sílaba acentuada puede por sí sola constituir un pie y, en consecuencia, dos o más acentos pueden ir seguidos, cosa que en el ritmo común, hablando en términos generales, no sucede nunca. Pero puede haber, y suele haber en un pie, una parte átona; en el ritmo común, en el que el acento es menos importante, esa parte tiene que equivaler a una o dos sílabas, nunca menos de una ni más de dos, y en la mayoría de los metros de modo establecido una o dos, pero en el ritmo abrupto, al ser el acento más decisivo, más importante, se admite más variación en esa parte átona, que puede variar de tres sílabas a ninguna en absoluto; esto es lo habitual, de modo que los *peones* griegos (pies compuestos por una sílaba tónica y tres átonas o una fuerte y tres débiles) son frecuentes en el ritmo abrupto, cosa que en el ritmo común solo puede suceder mediante una licencia; es más, puede darse esa variación en la misma medida. Así, habitualmente los pies del ritmo abrupto están compuestos de una, dos, tres o cuatro sílabas, no más, y si en aras de la simplificación llamamos a los pies usando los términos griegos y tomando el acento por cantidad, y si además contamos siempre en un ritmo «ascendente» (llamo ritmo ascendente aquel en el que la parte átona va primero, como en el yambo y el anapesto, y «descendente» aquel en el que la tónica va primero, como en los troqueos y los dactílicos) al contar así, los pies del ritmo abrupto serán monosilábicos, yambos, anapestos y *peones*, no otros. En cuanto a efectos rítmicos peculiares se permite, y con más libertad que en el ritmo común, utilizar cualquier número de sílabas átonas, con el único límite que dicte el oído. Y aunque es virtud del ritmo abrupto permitir los efectos o cadencias «docmíacas» y «antipásticas»[171] cuando el verso pasa de pronto a un movimiento ascendente a otro descendente y el oído lo

percibe con claridad, no obstante esto se tiene en cuenta en el cómputo y no causa ninguna irregularidad, pero el cómputo suele entenderse, en aras de la convención y la simplicidad, como ascendente. Así, el verso *She had cóme from a crúise, tráining seamen* tiene un ritmo claramente invertido, pero el cómputo es simplemente «She had cóme / from a crúise / tráin / ing séa / men», o sea, ascendente en todo momento, con un pie monosilábico y una sílaba solapada que cuenta para el primer pie del siguiente verso. En el prefacio a su último libro, Bridges dice algo sobre el efecto que los distintos tipos de pies pueden provocar en los demás, un anapesto en un dactílico por ejemplo (secuencia que supondría cuatro sílabas átonas seguidas); sin duda es así, si consideramos la verdadera naturaleza del verso; pero en aras de la simplicidad es mucho mejor reconocer, al computar este nuevo ritmo, solo un movimiento, bien sea el ascendente (que yo tengo por más frecuente en el verso inglés) o bien el descendente (que en sí tal vez sea mejor) y atenerse siempre a esta elección.

En el verso lírico me gusta que el ritmo abrupto sea corrido, que pase de verso en verso hasta el final de la estrofa. En el verso dramático, que es más suelto en la forma, prefiero que haya un final tajante en cada verso y que cada uno se compute solo.

El ritmo abrupto no requiere propiamente ni permite el contrapunto. No lo requiere porque su gran variedad vale por un contrapunto; y a duras penas lo permite porque rara vez encuentras en él esa forma establecida que puedes suministrar mentalmente cuando estás leyendo otro verso. Quiero decir que, cuando se lee *Bý the wáters of life where'er they sat* uno mentalmente solapa *By thé waters*, que es el rimo normal. Sin embargo, en verso dramático rara vez lo permitiría al comienzo de una línea o después de una fuerte cesura, y veo que Bridges lo hace con mucha libertad en *London Snow*, por ejemplo. Sin embargo, mediante los «adelantamientos» o medios pies encontrarás que en mis sonetos y otras piezas aseguro un poderoso efecto de doble ritmo, de un segundo movimiento en el verso además del primario y esencial, y esto es algo equivalente o sirve al mismo propósito que el contrapunto mediante acentos invertidos en Milton.

En cuanto al *eû eînai* del nuevo ritmo se requiere mucha atención a la cantidad. Y dado que la cantidad del verso inglés es muy diferente de la griega o la latina sería preciso establecer una prosodia, la cual ofrecería una

utilidad más amplia que lo referente en exclusiva al ritmo abrupto. Debemos distinguir entre fuerza (o gravedad) y duración. Sobre la duración hay pocos problemas: claramente *bidst* es más largo que *bids* y *bids* más largo que *bid*. Pero no todo el mundo advierte que *bid*, con una consonante dental sonora, es más grave o fuerte que *bit*, con una consonante dental sorda. Las sílabas más fuertes y más largas, en lo demás semejantes, son las que tienen acento circunflejo. Cualquier sílaba que termine en *ng*, aunque *ng* constituye un solo sonido, puede hacerse tan larga como se desee a base de prolongar la consonante nasal. La *n* también puede prolongarse después de una vocal larga o antes de una consonante, como en *soon* o en *and*. Se pueden hacer muchas observaciones de este tipo: he escrito estas a modo de muestra. Comprobarás que Milton presta mucha atención a la cualidad y la gravedad de sonido de las consonantes en el final del verso. De hecho todo buen oído lo hace, más o menos, al escribir en verso. Los franceses dicen también que su rima con palabras graves tiene más peso que su rima con agudas y que los versos con más sentimiento o más majestuosos terminan preferentemente con el primer tipo de rima. Mediante un examen de lo que requiere la música del verso uno puede a veces restaurar la pronunciación de los tiempos de Shakespeare, ver dónde ha cambiado y mostrar por ejemplo que *cherry* debió de pronunciarse *cher-ry* (como en *her, stir, spur*) o que *heavy* era *heave-y* en los versos *Now the heavy plughman snores* / *All with weary task foredone*. Hablas de la palabra *over*. La *o* es sin duda larga, pero la *o* larga es la más corta de las vocales largas y puede utilizarse fácilmente en un lugar acentualmente débil; sin embargo, no veo que Tennyson la utilice de este modo en su «Ode to Memory»: en el verso *Over the dewy dark earth forlorn* me parece que está en el lugar equivocado.

Adjunto un poema breve que escribí el pasado septiembre mientras caminaba desde Lydiate. La idea es musicarlo. Me vi incapaz de cumplir mi promesa de copiarte los poemas que no habías leído: no tuve tiempo. Sin embargo, creo que los has podido ver después en el libro de Bridges.[172] Liverpool es el lugar más abandonado por las musas. Es ciertamente un lugar miserable e infeliz. Además no hay tiempo para escribir nada serio; ni siquiera para hacerlo mentalmente, porque si lo hiciera lo pondría por escrito.

No pierdo la esperanza de que vengas a verme, dado que los negocios pueden traerte por aquí. Mientras tanto tenme por tu afectuoso amigo,

Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús

14 de enero de 1881

Me enviarás los poemas, espero, cuanto antes.

16 de enero. He añadido otro poema, «The Brothers».

• • •

A Robert Bridges

… Me preguntaste hace mucho por mi poema dramático. Es una obra de teatro. No me atraen los poemas dramáticos. Es decir, será una obra de teatro si algún día llego a terminarla. Pero desde que estoy aquí no he avanzado nada. En Hampstead escribí una docena de versos o menos. Parece que ha muerto en mí cualquier impulso, cualquier brote de arte salvo por la música, y esta la escribo sin casi ninguna posibilidad de avanzar. Todavía paso a limpio mis composiciones, sin embargo, porque la melodía parece merecer la pena; me parece que tienen algo que no tiene ninguna otra música moderna. Ahora he armonizado también una breve pieza. En este momento es solo un contrapunto en dos partes, pero suena bien y es un gran avance sobre la melodía sola. Si pudiese completar la armonía para *Thou didst delight mine eyes* creo que te gustaría.

Podría decir mucho más, pero ya he retenido esta carta bastante tiempo.

Tu afectuoso amigo,

Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús

Espero no tardar mucho en dejar Liverpool. 3 de abril de 1881.

• • •

A Bridges

St Joseph’s, North Woodside Road, Glasgow

16 de septiembre de 1881

Querido Bridges:

¿Cómo es que no sabías que estoy aquí? El 10 de octubre debo estar en Roehampton (en la Casa Manresa, como antaño) para comenzar mi tercer año —en realidad, diez meses— del noviciado que realizamos antes de hacer nuestros últimos votos. Hasta entonces espero estar aquí sobre todo, aunque he de ir a Liverpool a recoger mi equipaje, porque vine hace solo quince días y me dejé mis cosas; estoy hecho harapos.

Empecé a escribirte una carta hace no mucho, pero la rompí en pedazos. Durante mucho tiempo he querido escribirte todos los días.

Me alegro de que mejores. Pero tu recuperación es muy lenta y no lo entiendo. Corrías muy bien, como los gálatas.[173] ¿Qué maleficio se ha cebado con tu buena salud? Espero, sin embargo, que recobres todas tus fuerzas.

También el buen canónigo[174] hace que me remuerda la conciencia. Todos los días tengo intención de escribirle y anoche empecé, pero no hubo modo; hoy, no obstante, espero lograrlo. Además tengo sus poemas (algunos aquí, otros en Liverpool). Espero poder visitarle en mi viaje hacia el sur.

Las cosas son aquí más agradables que en Liverpool. También Glasgow es un lugar triste, como todas nuestras grandes ciudades, pero me encuentro mejor aquí, aunque mi mejor estado dista de ser bueno. Ahora siento que necesito mucho mi noviciado y que estaré mucho mejor cuando haya ganado en espiritualidad.

Allá, quiero decir en Roehampton, estoy absolutamente decidido a abandonar por competo la escritura durante esos diez meses, para que pueda debidamente *vacare Deo* en mi noviciado. Quiero, por tanto, terminar antes algunas cosas, aunque temo no lograrlo. Una es una gran oda sobre el jesuita Edmund Campion,[175] porque el próximo 1 de diciembre es el tercer centenario de su martirio y el de Sherwin y Bryant y espero del Cielo alguna conversión u otra bendición, no sé cuál, para nuestra Iglesia en Inglaterra. Mientras pensaba en esto empecé a inspirarme y tengo ante mí algunas estrofas sueltas, algo entre el «*Deutschland*» y «Alexander's Feast», en ritmo abrupto y metro irregular. Pero esa inspiración, nacida de

algún paisaje campestre o un rato de libertad y ocio (no sabes qué esclavitud de mente y corazón me supone vivir en una gran ciudad) desapareció pronto y no sé si podré recuperarla. Una noche, mientras yacía en cama con fiebre, tuve algunas ideas brillantes y se me ocurrieron unos versos, pero no los puse por escrito y me temo que se desvanecerán y quedarán en poco o nada. Me sorprende a veces cuánto me cuesta escribir poesía y qué laborioso es cuando la composición musical llega con tanta facilidad, porque puedo componer melodías casi en cualquier momento y lugar con facilidad si tengo la oportunidad de tocarla o escribirla. Si tuviese un don para el piano creo que podría improvisar. Últimamente he estado completando la melodía, pero solo la melodía, de *I have loved flowers that fade*.[176] Me parece que puedo dar por satisfactoria una segunda parte, pero en los acordes completos me siento con poca confianza e incapaz. Tengo también cierta capacidad para el contrapunto (no para la armonía) sin un instrumento: no oigo los acordes en mi interior, como los oiría un músico, pero tengo cierta intuición de cómo sonaría y lo compruebo por norma y calculo la melodía que sí oigo: esta se sugiere y nace de la melodía principal que hay que acompañar. Esta tarde vino a tocar mis composiciones una joven, pero no le gustaron mucho. Lo que parecía un sonido rico ha resultado pobre. Había intentado que varias fueran cánones, pero vi que el resultado era insatisfactorio y carente de sentido y que el contrapunto ahoga a la melodía. Si pudiese conseguir buenas armonías para *I have loved flowers* sería algo muy hermoso, me parece; entonces te las enviaría y me gustaría que también Woolrych las viese.

Estoy escribiendo al canónigo Dixon.

Me han prometido dos días libres, antes de que deje Escocia, para ver algo de las Highlands.

Entiendo bien que «lo que hay de inusual en la expresión en mi poesía es menos agradable cuando te encuentras en esa especie de estado de debilidad», porque yo mismo veo que cuando estoy cansado mis cosas suenas extrañas y forzadas y queda sin expresión lo que en el calor de la composición me parecía que estaba bien. Pero el estado de debilidad es el menos competente y verdaderamente crítico. Sin embargo, siempre siento que tu actitud ante mi poesía es como la mía hacia la de Browning: admiro

mucho los detalles y toques aislados, pero el efecto general, el conjunto, me desagrada; lo veo repulsivo.

Me hicieron llegar tus cartas dirigidas a Liverpool.

Tu afectuoso amigo,
Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús
17 de septiembre de 1881

• • •

A R. W. Dixon
29 de octubre de 1881

… Recientemente se han publicado uno o dos libros muy eruditos sobre el soneto y su historia y todo lo que se sabe al respecto (pero que yo no sabía). La razón por la que el soneto ha sido siempre tan eficaz y exitoso en Inglaterra como en Italia es esta, me parece: que en Inglaterra no es tan largo como el soneto italiano; que no es tan largo y en qué sentido lo explico a continuación: en la forma de cualquier obra de arte las medidas intrínsecas, la cantidad o tamaño absolutos vale de suyo. Así, suponiendo que en el orden dórico el Partenón es el modelo de perfección, entonces si las columnas del Partenón tienen tantos semidiámetros o módulos en su altura, y el arquitrabe tantos, etcétera, entonces esas serán las proporciones típicas. Pero si se levanta un edificio en un escala notablemente mayor se comprueba que esas proporciones para las columnas y lo demás ya no son satisfactorias, de modo que una de dos: o bien es preciso cambiar las proporciones o bien abandonar el orden. Ahora bien, si el soneto italiano es una de las formas de composición poética más exitosas que se conocen deberá comprobarse que sus proporciones, interiores y exteriores, deben de rondar la perfección. El soneto inglés tiene las mismas proporciones interiores: catorce versos, cinco pies en cada uno, y las rimas y lo demás en la misma disposición que el soneto italiano más estricto. Sin embargo, es mucho más corto y parecería en principio contar con menos probabilidades de éxito, no por falta de duración comparativa sino absoluta. Tómense, por ejemplo, unos versos cualesquiera de un soneto italiano, como

Non ha l'ottimo ȃrtista ȃlcun *concetto*
Che ȗn *marmor solo* ȋn *se non circoscriva.*[177]

Cada verso tiene dos sinalefas y un final grave, es decir, trece sílabas fónicas, aunque solo diez o, si lo prefieres, once métricas. Un verso heroico italiano, y por tanto un soneto, será más largo que uno inglés en una proporción de trece a diez, cosa que es considerable. Pero esto no es todo: las sílabas mismas son en sí más largas. Nosotros rara vez tenemos una demora en la voz como la que se concede a las letras dobles (como en *ottimo* y *concetto*) o incluso a dos o más consonantes juntas (como en *artista* y *circonscrita*), tal y como las leen los italianos. Quizá las proporciones se acercan más bien a cuatro a tres o tres a dos. El soneto inglés es pues, por comparación con el italiano, breve, ligero, nimio, dado a tropezones.

Esto lo han sentido instintivamente los poetas y los mejores sonetos muestran recursos empleados con éxito para remediar esa carencia. Puede hacerse mediante la mera gravedad de la idea, que obliga a una mayor demora en las palabras, como hace Wordsworth (que de otro modo sería bastante ligero en su versificación), por ejemplo, en

Earth has not anything to shew more fair.

O puede hacerse mediante una inversión y una construcción periódica, que tiene el mismo efecto: hay mucho de esto en los sonetos de Bridges; o mediante interrupciones y pausas, como en

Captain or colonel or knight-at-arms.

O también mediante la adición de muchos monosílabos, como en

Both them I serve and of their train I am

Esto es frecuente en *toús perí* Swinburne.[178] O puede hacerse mediante el acento de las propias sílabas, fuerte o circunflejo, etc., como puede observarse en el soneto de Gray, una pieza exquisita pese a lo que diga Wordsworth:

In vain to me the smiling mornings shine

Este soneto sobresale por sus ritmos trocaicos o descendentes: «In / vain to / me the / smiling / mornings / shine», y no «In vain / to me / the smil / ing morn / ings shine».

Me parece que cuando se trata de un problema mecánico el mejor remedio es el mecánico: ninguno más efectivo aquí que esos pies «desplazados» que yo mismo utilizo a veces, porque equivalen a las sinalefas italianas y si hacen algo es contribuir a que el soneto en conjunto sea algo más largo. Los versos alejandrinos, cuando se emplean en todo el poema, tienen el mismo efecto: eso, obviamente, suponen alejarse del modelo italiano, aunque los sonetos franceses van habitualmente en alejandrinos.

El razonamiento anterior mostraría que cualquier metro (en el mismo ritmo) será más largo en italiano que en inglés y esta me parece, es quizá la razón por la que la *ottava rima* nunca ha tenido en Inglaterra el éxito que ha alcanzado en Italia y por la que Spencer vio tan necesario alargarlo en la proporción de veinte a veintitrés (o de ochenta a noventa y dos).

Los sonetos de Surrey[179] están bien, pero hasta donde recuerdo son estrictos en la forma. Considero a Surrey un gran escritor y dueño del estilo más depurado. Pero era un experimentador, como dices, y no todos sus experimentos son exitosos. Me avergüenza sin embargo hablar de literatura inglesa o de cualquier otra, dado que siempre fui muy ignorante al respecto y he dejado de leerla.

Esta será mi última carta sobre asuntos literarios mientras permanezco aquí, pues me distraen de mis deberes presentes. Me alegra que mis críticas te hayan sido de alguna ayuda: llevan consigo un trabajo de amor.

2 de noviembre. Mi hermana no quiere enviarte la música, con la que no está satisfecha, hasta que yo la haya visto. Tendrás que esperar un poco.

Me avergüenzo ante las expresiones de aprecio que contenían tu última carta y otras, de tan amables y conmovedoras como eran, y no sé si debería responder o no. Sí diré esto: mi vocación me coloca ante un reto tan elevado que no puede encontrarse uno más alto en parte alguna. La pregunta para mí no es, por tanto, si estoy dispuesto (en caso de que eso sea, como adivino, lo que bulle en tu mente) a sacrificar mis expectativas de fama (supongamos),

sino si no recibiré un severo juicio por parte de Dios debido a la falta de decisión con la que lo hago, por las reservas que haya podido hacer en mi corazón, por haber mirado atrás con la mano en el arado, por la pérdida de tiempo que han causado esas mismas composiciones que tú admiras y por la ocupación mental que han supuesto y que debería haber dedicado a cuestiones más sagradas y debidas, por la inquietud y las ensoñaciones de vanagloria a las que han dado pie. Un propósito puede parecer perfecto y acabado desde fuera pero estar agrietado y tambalearse en el interior. Nunca he vacilado en mi vocación, pero no la he vivido del todo como debería. Destruí la poesía que había escrito hasta entonces cuando entré en la Compañía, con la intención de no escribir más; tras un largo intervalo empecé el «*Deutschland*» debido a una sugerencia de mi superior, pero una vez completado es cuestionable si hice bien en seguir escribiendo. No obstante, en mi presente estado seguiré escribiendo, mientras lo permitan las escasas ocasiones, que en los últimos años han sido muy pocas y seguirán siéndolo, y que lo que produzco espere y aguarde su oportunidad; porque un hombre muy espiritual me dijo una vez que con cosas como la escritura el mejor sacrificio no consistía en destruir tu obra sino en dejarla por entero en manos de la obediencia. Pero a duras penas puedo imaginarme a mí mismo pidiendo a mi superior permiso para publicar un volumen de versos y sé que hay pocas probabilidades de que eso suceda por sí mismo. Y, de eso estoy seguro, si decidiera ver las cosas de un lado y no del otro lo lamentaría amargamente. Hay más paz en ser desconocido que en ser conocido, y es un destino más santo. En ningún caso estoy dispuesto a escribir nada en mi estado actual: el tiempo es precioso y no volverá y sé que no lamentaré mi abstinencia. Si a partir de ahora tengo alguna oportunidad de escribir poesía podría encontrar las fuerzas para escribir una tragedia de la que tengo escritos unas pocas docenas de versos y las ideas maestras para el resto en mi cabeza. Es sobre el martirio de santa Winifred; casualmente mañana es su fiesta.

Espero que seas muy feliz en tu matrimonio. Creo que no tienes hijos, pero Bridges me dijo que vio a tus dos hermanas adoptivas en Hayton.

Me temo que nuestro retiro no empezará esta noche, después de todo.

Tu afectuoso amigo siempre,

Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús
Debo decirte que ahora abren mis cartas.

• • •

A R. W. Dixon
Casa Maresa, Roehampton, 1 de diciembre de 1881
En el tercer centenario del martirio del padre Campion

Mi querido amigo:

Me alegro mucho de que no tiraras a la papelera, como dices que pensaste hacer, una carta tan calurosa y hermosa como la última. Me llegó en la primera pausa o día de descanso en nuestro retiro mensual. Empecé a responderla en nuestra segunda pausa, pero no pude terminarla; y esta es la tercera y última pausa.

Cuando un hombre se ha entregado al servicio de Dios, cuando se ha negado a sí mismo y seguido a Cristo, se ha esforzado por recibir y de hecho recibe de Dios una guía especial, una providencia más particular. Esta guía nos llega en parte a través de las acciones de otros hombres, como sus superiores, y en parte mediante luces e inspiraciones directas. Si espero tal guía sobre cualquier tema, por ejemplo sobre mi poesía, no importa a través de qué canal, me comporto con más prudencia en todos los sentidos que si intento servir mis aparentes intereses en el asunto. Pero si valoras en algo lo que escribo, si lo valoro yo mismo, mucho más lo hace nuestro Señor. Y si él elige interesarse por lo que dejo a su disposición puede hacerlo con un acierto y un éxito que yo nunca podría exigir. Y si no lo hace, entonces suceden dos cosas: una, que la recompensa que reciba no obstante de él será al final mayor; la otra, que entonces sabré cuán contrariamente habría actuado a su voluntad e incluso a mis propios intereses si hubiese tomado yo la iniciativa y forzado una publicación. Este es mi principio y en general ha sido mi política: llevando la vida que llevo aquí parece fácil, pero cuando uno se mezcla con el mundo y recibe de todas partes sus misteriosos requerimientos, vivir por la fe es más difícil, muy difícil; sin embargo, con la ayuda de Dios lo haré siempre.

Nuestra Compañía valora, como dices, la literatura, y ha contribuido a la cultura, pero solo como medio ordenado a un fin. Su historia y su experiencia muestran que la buena literatura, como la poesía, raras veces ha demostrado hacer un gran servicio a esos fines. A menudo, en los últimos tres siglos, ha entrado en nuestras filas la flor y nata de la juventud de un país; entre estos numerosos jóvenes ¡cuántos poetas, cuántos artistas de todo tipo, no habrá habido! Pero ha habido muy pocos poetas jesuitas, y cuando los ha habido creo que una lectura atenta mostraría que eso se ha debido a algo excepcional en su circunstancia o, por así decirlo, a un contrapeso a su carrera. Porque el genio atrae a la fama y san Ignacio consideraba la fama individual como la más peligrosa y deslumbrante de las seducciones… Ves pues qué tengo en mi contra, pero —como dice Salomón— dado que hay tiempo para todo y no existe nada que no surja algún día, puede que llegue el momento para mi poesía. Recuerdo, por cierto, una vez que cogí un librito con la vida de san Estanislao,[180] narrado o comentado con emblemas; era algo en el estilo de Herbert y su escuela y más o menos de aquella época, escrito por un jesuita polaco. Me sorprendió su belleza y su brillantez, pero el autor es completamente desconocido. La brillantez no va con nosotros. Bourdalue[181] es nuestro orador más famoso y es de estilo austero. Suárez[182] es nuestro teólogo más renombrado, es un hombre de gran conocimiento pero sin originalidad ni brillantez; trata las cuestiones de un modo satisfactorio pero nunca recordarás una frase suya, el estilo en él no cuenta. Molina[183] es el hombre que *edificó* nuestra teología: tiene genio e incluso en sus disquisiciones más áridas he advertido cierto fervor, como el del poeta. Pero en la gran controversia sobre la dispensación de la gracia, la crisis más peligrosa que ha sufrido jamás nuestra Compañía según mi parecer, hasta verse prohibida, creo que tuvo una participación muy pequeña aunque surgiera inicialmente de su libro. Lo mismo puede decirse de nuestros santos. El propio san Ignacio, y cualquiera que lo lea lo reconocerá, era sin duda uno de los hombres más extraordinarios que ha habido jamás, pero tras la fundación de la Orden vivió en Roma una vida tan ordinaria, tan escondida, que cuando a su muerte se empezaron a hacer las gestiones para su canonización uno de los cardenales, que lo había conocido en sus últimos años y solo en ellos, dijo que nunca había advertido en él nada de particular salvo lo que es común a cualquier buen sacerdote… Cito estos ejemplos para demostrar que el

renombre y el brillo no van con nosotros, que en lo exterior cultivamos lo que es ordinario y buscamos que la belleza de la hija del rey, el alma, proceda del interior.

Podría decir mucho más sobre esto, pero ya es suficiente y debo pasar a otros asuntos. Nuestro retiro terminó el 8. El pasaje del que me hablas no lo he visto, de hecho nunca he tenido siquiera tu libro en mis manos excepto un día en que esperando para ver a Bridges, que estaba enfermo, vi que estaba sobre la mesa y estaba a punto de abrirlo pero, por lo que recuerdo, tampoco entonces llegué a hacerlo. En los últimos años he tenido que dejar de lado la lectura seria. Es cierto que si hubiese estado en algún lugar donde fuese fácil acceder a tu libro lo habría leído, tal vez entero, pero en Liverpool nunca entré en una biblioteca pública. Sin embargo, si como espero llega la oportunidad de leer libros de Historia intentaré leer este. Dijiste una vez que tú no fingías ecuanimidad alguna y que debías escribir como anglicano. Es obvio, y honradamente no podrías ser anglicano y no escribir como tal… Mi experiencia de Liverpool y Glasgow me ha dejado la convicción, una convicción aplastante, sobre la miseria de la vida urbana para los pobres y no solo para ellos, sobre la miseria de los pobres en general, incluso sobre la degradación de nuestra raza, sobre el vacío de la civilización de este siglo. Ver las cosas que he visto ante mí a diario convirtió incluso la vida en una carga.

He averiguado para mi consternación lo que ya sospechaba, que mi hermana solo te envió la música para dos estrofas de tu canción, mientras que yo la compuse para seis. Cómo tuvo semejante despiste es cosa que no puedo comprender: la música cambia y ella estaba avisada del cambio. Tendré que pedirle que envíe el resto y entonces podrás juzgar el conjunto. No creo que mis melodías —si puedo compararlas con la obra de un músico consumado— le hagan a nadie pensar en las del señor Metcalfe,[184] a juzgar por las dos piezas suyas que me enviaste.

Debo decirte que de ningún modo tengo objeciones al dístico «Rattled her keys», lo admiré como un perfecto popurrí. Me pareció que la mezcla, o más bien el horneado, estaba menos logrado al principio del poema.

En cuanto a la escritura de sonetos, nunca he pretendido sobrepasarte en criterio. Solo he interpuesto mis objeciones a las formas licenciosas y creo que estas se tienen en pie. Pero aunque en inglés muchos sonetos pueden

ser en lo formal desviaciones y degeneraciones del modelo, si se deja de lado este son en sí mismos hermosos poemas de catorce versos. Aunque entonces eso, el hecho de que el poeta se ha atado a ese número de versos y considere la pieza un soneto, lo expone a la objeción.

Debo entender que tú y Morris pertenecéis a la misma escuela, aunque ninguno hubiese leído un solo verso del otro. Supongo que los mismos modelos, los mismos maestros, los mismos gustos, los mismos hábitos, sobre todo, son los que hacen la escuela. Siempre será posible encontrar diferencias, diferencias visibles, entre espíritus creativos; es algo inevitable. También las especies de la naturaleza son esencialmente distintas, y sin embargo las agrupamos en géneros: tienen una forma en común y sobre esa se añade otra en la que difieren. Yo solía llamarla la escuela de los Rossetti: en literatura es la de los prerrafaelitas. Por supuesto, esa fase en parte ya ha pasado, y estas cosas no admiten fronteras estrictas; pero considérate así, tú que conoces a Rossetti y a Burne-Jones (Rossetti te tenía simpatía; en cuanto a Burne-Jones, ¿era recíproca?). Esta escuela medievalista desciende de la escuela romántica («romántico» es mala palabra) de Keats, Leigh Hunt, Hood, y desde luego Scott antes. Esa era una escuela, la otra la de los poetas de los Lagos, también de Shelley y Landor. La tercera era la de Byron, Moore, la señora Hemans y Haynes Bailey. Es difícil clasificar las escuelas. El mejor criterio, me parece, son las deudas. La escuela de Keats eligió fuentes medievales, no puras ni tomadas directamente de la Edad Media sino a través de la tradición isabelina de Shakespeare y sus contemporáneos, que culminó en hombres como Herbert y Herrick. Eran también grandes realistas y observadores de la naturaleza. Los poetas de los Lagos y toda su escuela representan, tal como lo veo yo, el punto medio, el modelo para el estilo y la dicción ingleses, que tuvo su cima en Milton pero no se continuó ni transitó con mucha vigencia, y de hecho quizá ninguno de estos hombres, con la posible excepción de Landor, fue un gran maestro del estilo aunque su dicción es por lo general pura, lúcida y libre de arcaísmos. Eran observadores fieles, pero no muy perspicaces, de la naturaleza. Sus deudas son su punto débil, una suerte de deudas clásicas e insípidas: cuando Wordsworth quiere describir una ciudad o unas nubes que le recuerdan a una ciudad todo lo que hay es un efecto escenográfico ordinario de cúpulas, palacios y templos. La escuela de Byron poseía una sentimentalidad

poderosa pero un ojo ajeno y poco fiable cuando se trata de la naturaleza, junto con una dicción notoriamente moderna, y sus fuentes eran cualquier excentricidad o basura orientalista. Supongo que Crabbe[185] es en la forma un descendiente de la escuela de Pope con un ojo muy moderno y realista; Rogers[186] está entre la escuela de Pope y la de Wordsworth y Landor; y Campbell entre esta última y la de Campbell, con mucho Pope también y un perfecto dominio del estilo. Después Tennyson y su escuela me parece que han encontrado un punto de compromiso entre Keats y los medievalistas por un lado y Wordsworth y la escuela de los Lagos por el otro (Tennyson tiene algunos apuntes desternillantes sobre Byron en «Lady Clare Vere de Vere», «Locksley Hall» y otros poemas). La escuela de los Lagos muere en Keble,[187] Faber[188] y el cardenal Newman. Los Browning[189] se lo deben todo a los románticos. Swinburne es un fenómeno extraño: su poesía parece un poderoso esfuerzo por establecer un nuevo modelo de dicción poética y de retórica, pero por dejar de lado otras objeciones es esencialmente arcaica, en gran medida bíblica, etc. Y eso es algo que no puede perdurar; un estilo perfecto debe pertenecer a su época. Debido a estos arcaísmos y otros motivos, hay que situarlo del lado de los medievalistas.

Esta es una larga digresión sobre asuntos literarios en los que no quería entrar.

En Torquay, Bridges se recuperó por fin y de modo muy repentino; eso me dicen porque él no ha escrito. Luego fue al extranjero con un amigo común, Muirhead, y supongo que es probable que se encuentre en el extranjero todo el invierno. Y me temo que cuando vuelva no lo veré porque me pueden llamar en cualquier momento.

Te agradezco sinceramente tu amabilidad y te deseo todo lo mejor.

Tu afectuoso amigo siempre,
Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús
16 de diciembre de 1881

• • •

A Robert Bridges

Stonyhurst College, Blackburn, 18 de octubre de 1882

Querido Bridges:

De Whitman[190] he leído 1) el «Pete»[191] que me recomendaste, en la biblioteca de Bedford Square (y quizá también alguna otra cosa que no recuerdo ahora); 2) dos poemas en el *Athenaeum* o en el *Academy*, uno sobre el cormorán, el otro el que empieza «Spirit that formed this scene…»; y 3) Breves extractos en una reseña de Saintsbury publicada en el *Academy*.[192] Esto es todo lo que recuerdo. Como mucho habré leído media docena de poemas.

Esto, aunque muy poco, es más que suficiente para proporcionar una viva impresión de su estilo original y personalísimo, de su pensamiento y en especial de su ritmo. Puede bastar, no lo niego, para crear o al menos para influir en el estilo de otro poeta; dicen que los franceses derivan toda su escuela moderna de paisajistas de un solo cuadro de Constable que se expuso en el salón a principios de siglo.[193]

La cuestión es pues si esto ha sucedido o no. Pero antes déjame que diga lo que de otro modo no habría dicho: que en mi corazón siempre he sabido que el temple de Walt Whitman era más parecido al mío que el de ningún otro hombre vivo. Dado que se trata de un gran sinvergüenza, esta no es una confesión muy agradable de hacer. Y esto hace que desee más aún leerle y que esté más decidido a no hacerlo.

Sin embargo, creo que te equivocas bastante acerca de este poema y que pensándolo mejor encontrarás que esa supuesta semejanza decrece y la imitación desaparece.

En primer lugar, el ritmo. Por supuesto, advertí que a la vista había en mis versos largos algo parecido a los suyos, que a la gente se los recordarían. Y ambos están escritos en ritmos irregulares. Ahí termina la semejanza. Los poemas de Whitman que he leído iban la mayoría de las veces en una prosa rítmica irregular: eso se pretende que sean y es lo que me parecieron. He aquí un fragmento de un verso que recuerdo: *or a handkerchief designedly dropped*. Esto es ritmo dactílico, o digamos que anapéstico: siempre es una ventaja en inglés suponer que el acento va al final del pie, y de este supuesto se sigue que en el verso ordinario solo hay dos pies posibles, el yambo y el anapesto, e incluso en mi ritmo abrupto

solo hay uno más, el peón. Admitamos en aras de la practicidad esto y entonces el fragmento citado es anapéstico: *or a hánd / kerchief / desígn / edly drópped*; y hay una cesura, una deliberada interrupción del ritmo, después de *handkerchief*, sin duda para que el verso no sea demasiado regular, como sería si dijese *or a handkerchief purposely dropped*. Por supuesto, puedes pensar que lo que buscaba era un verso convencional y que el pie es un peón: *or a hánd / kerchief desígn / edly drópped*. O que pretende, sin ninguna estridencia, lo que yo habría hecho abreviando la sílaba *de* y considerando ese un pie adelantado, porque el mismo resultado se puede lograr de ambos modos. Debo formular aquí la respuesta que se aplica en este caso y en los casos semejantes y en todos los que se puedan alegar de los poetas que emplean el ritmo abrupto: *lo habrían hecho si hubiesen podido*. El ritmo abrupto, una vez lo oyes, es tan claramente natural y tan eficaz que si lo hubiesen conocido lo habrían empleado. Muchos han estado, como se dice vulgarmente, «a punto de quemarse» sin saberlo, y lo adoptaron casualmente y luego lo dejaron. Hasta donde yo sé —estoy investigándolo y en breve podré hablar de esto con más resolución — existía con toda su potencialidad y gran belleza en el verso anglosajón, y en una forma degradada y ripiosa en *Piers Ploughman* (estoy leyendo ese famoso poema y voy llegando a la conclusión de que no vale la pena). Luego desapareció, porque una cadencia aquí o allá no supone ritmo abrupto y una golondrina no hace verano (dejo a un lado el caso de Milton, que es muy singular). En asuntos como este algo no existe, no se *hace*, salvo si es *consciente* y *deliberadamente*: reconocer la forma que está utilizando y proponérsela lo es todo. Para traducirlo a la práctica: no hay —supongo, aunque tú sabrás más— ningún signo que indique que Whitman pretenda utilizar peones ni pies desplazados allí donde tienen lugar esas interrupciones del ritmo; me parece una simple extravagancia pensar que quiere que la gente entienda por sí misma lo que le cuesta entender incluso cuando se le señala abiertamente. Si no lo pretende entonces no lo hace; en una palabra, lo que intenta escribir y escribe es prosa rítmica, y solo eso. Al fin y al cabo, tú mismo has de conceder esto.

Bien, la prosa rítmica en inglés es siempre una de dos cosas (si se admite mi convención sobre la escansión ascendente o de las sílabas átonas a la tónica y no a la inversa): o bien yámbica o bien anapéstica. Puedes

concebir un tercer metro —llamémoslo así— a base de mezclar ambas. Uno de estos tres simples metros, pues, yámbico, anapéstico o mezcla de ambos, es lo que Whitman pretende escribir en todo momento. No sueña con otra cosa y, como lo llama en ese poema, *Spirit that formed this scene* (que es muy instructivo y debería leerse para estudiar este tema), lo que busca es un arte y un ritmo «salvajes» y «toscos».

Los extremos se tocan y (en aras de la verdad, debo decir lo que sonará a orgullo) esa cualidad salvaje de su arte, ese ritmo en su tosquedad y su descomposición final en prosa común se acerca a mis últimos escritos. Porque estos están muy elaborados. Los versos largos no son ritmo prolongado, todo en ellos está sopesado y pautado. Espera a que tu oído se acostumbre y lo verás así. No, a lo que *sí* se asemejan mis versos es al ritmo de los coros trágicos griegos o a Píndaro, que son puro ritmo abrupto. Y estos tienen los mismos cambios de cadencia que esta pieza. Si quieres intentarlo, léela hasta situar los verdaderos puntos del acento, señálalos, luego léela en alto y lo verás. Sin esto esos coros son prosa hechizada, con esto son ritmo abrupto del mismo modo que ese poema mío.

Además, ¿por qué no dijiste que «Binsey Poplars»[194] se parece a Whitman? Este poema es del mismo tipo y tono, pero más desarrollado. Es una aportación. Los versos y las estrofas (hay dos en cada poema y tiene mucha relación) son más largos pero ambas piezas se parecen mucho, fíjate. Si es así, ¿en qué supone esto ser infiel a mí mismo? Estoy seguro de que no hay tal cosa.

Con estas observaciones no pretendo menospreciar a Whitman. Su estilo «salvaje» tiene sus ventajas y él se ha decantado por ellas, eso dice. Pero no se puede nadar y guardar la ropa: él se lanza a fondo, yo me contengo más. Hay una gran diferencia. Tampoco niego las semejanzas. En particular advertí en «Spirit that Formed this Scene» una preferencia por el alejandrino. Yo tengo la misma preferencia: llegué a ella paso a paso, no la tomé prestada de él.

En dicción el tema no me permite señalar tan claramente mi independencia como en el ritmo. No puedo pensar que este poema le deba nada. Espero que sea así especialmente en ese caso, porque en él no hablo en primera persona sino en la voz de las doncellas de santa Winifred. Debería sonar como los pensamientos de una chica buena e ingeniosa y no

como Walt Whitman, en absoluto. Pero quizá en tu cabeza esto no parece así.

Ojalá no hubiese empleado tanto tiempo en defender mi poema.

Tu afectuoso amigo,
Gerard

19 de octubre de 1882. No estoy seguro de si pediré a C. D.[195] que me deje ver al menos una parte de *Mano*.[196] Debería, todo el mundo debería hoy en día, utilizar estos procesos de reproducción: es lo más cercano a la imprenta y al menos le asegura a uno contra cualquier pérdida irremediable debida al correo. Aquí todos nuestros profesores usan la gelatina[197] para las hojas volanderas y demás.

• • •

A Robert Bridges
Stonyhurst College, Blackburn
4 de enero de 1883

Querido Bridges:

Desde que empezaron mis vacaciones me he encontrado en un estado lamentable de debilidad e inquietud, no puedo decirte por qué, siempre somnoliento e incapaz de leer o de pensar con algún resultado. Debe de ser por eso por lo que, antes de llegar a este estado, fui capaz de avanzar tan poco en tu «Prometheus».[198]

Creo que el soneto es un buen trabajo,[199] pero me gustaría que la frase fuese más depurada en los versos dos, cuatro y quizá también en otros. No obstante, tiene a mis ojos un aire artificial y poco espontáneo. No puedo considerar que la «copa» y la «hoja dorada» sean un éxito. No se corresponden con el carácter de los trabajadores y la falta de ornato de sus novias. Es oscuro, además: quiere decir, supongo, que la copa es de oro y que este oro es oscurecido por el color del vino. Hay esta semejanza: que del mismo modo que la copa «traga» y «bebe» el líquido y al mismo tiempo

el líquido «traga» y «bebe» el material de la copa, el cuerpo absorbe el sueño y el sueño al cuerpo. Pero las imágenes del oro y del carmesí no se corresponden: el brillo solo es algo tangencial. Fuiste, dices, conducido a esas imágenes. Yo protesto con indignación cuando te oigo decir que fui conducido a la misma imagen. Con más razón se puede decir que mi soneto[200] podría haberse escrito expresamente sobre esa imagen. Pero mi imagen no es la misma que la tuya y no me refiero con *foil*, «hoja», a una que haya brotado del todo; me refiero a una hoja en el sentido de oropel, y ninguna otra palabra producirá el efecto que busco. El pan de oro despide amplios destellos como un relámpago y además, y esto no lo hace ninguna otra cosa, debido a sus líneas y arrugas en zigzag y a su red de numerosas facetas cuadrangulares, despide una suerte de relámpago ramificado. Además, dado que está en el primer verso, será esta imagen la que ha dado pie a las demás y no a la inversa. Esto me recuerda que creo que te equivocas sobre las rimas «vulgares», esto es, obvias o forzadas. De tu principio se sigue que si una palabra solo tiene una rima en el idioma nunca puede emplearse en una poesía que se respete a sí misma. La verdad, me parece a mí, es que a todos se nos plantea un problema, a saber, cómo usar ese mismo par (o trío o cualquier conjunto) de rimas, que son invariables, para conseguir el efecto más hermoso y natural. No es que el lector deba decir: «Tenía que decirlo así, no hay otra rima». Tu respuesta me demuestra que podría haberlo hecho mejor si hubiese un millón de rimas. Aquí entra una cuestión muy honda tratada por Duns Scoto, que demuestra que la posibilidad es compatible con la necesidad. Además, el sentido común te dice que aunque si dices A no puedes evitar decir A, no obstante puedes evitar decir A + A en absoluto; podrías haber dicho B + B, o C + C, etc. Y ¿no es la música una especie de rimado con siete rimas? Y, sin embargo, eso no la convierte en vulgar. La variedad es mayor, pero el principio es el mismo.

5 de enero. La «Disquisición» de Hall Caine sobre el cuadro de Rossetti basado en el sueño de Dante que ha comprado la ciudad de Liverpool me ha llegado esta mañana, supongo que enviada por el autor. Se cita que Noel Patton ha dicho, con generosidad, que el cuadro puede figurar con la Madonna de San Sixto. Bien, puede que *no*, y estoy sopesando si decírselo a Hall Caine o no.

Volviendo a tu soneto, ¿no podías encontrar otra rima? Están *spoil, despoil, turmoil*, por no mencionar *coil, boil, parboil*, u *Hoyle*, la visión de cuyos juegos malabares me hace bostezar.

Hablas de escribir el soneto primero en prosa. El otro día leí que Virgilio escribió la *Eneida* primero en prosa. ¿Lo haces a menudo? ¿Es un buen plan? Si lo es lo probaré; puede que ayude a mis escasas, casi gastadas fuerzas. Hace años uno de nosotros, alumno mío, debía escribir unos versos en inglés para mi asignatura que se recitarían en clase. Tenía verdadero talento. Dijo que no tenía ideas, pero que si yo le daba alguna la pondría en verso. Lo hice y el resultado fue para mí muy sorprendente: encontrar mis propios pensamientos, sin ninguna variación reseñable, vertidos en buenos versos tan distintos de los míos.

El soneto sobre Purcell significa lo siguiente: 1-4: espero que Purcell no se condenara por ser protestante, porque amo su arte; 5-8: y eso no tanto por los dones que comparte con otros músicos, y aunque no los tuviera en gran proporción, sino por su propia individualidad; 9-14: de tal modo que aunque solo intenta impresionarme a mí, que oigo su música, con su sentido inmediato, al mismo tiempo yo busco sus rasgos individuales y sus aspectos específicos, lo que hace que él sea él. Es como cuando un ave que solo piensa en remontar el vuelo abre las alas: puede suceder que quien lo contempla vea su atención atraída por ese acto al plumaje que se despliega entonces. En particular, los primeros versos significan: ojalá que Purcell haya tenido una buena muerte y que esa alma que tanto amo y que respira y se agita de modo tan inconfundible en su obra haya abandonado su cuerpo y pasado al otro mundo, siglos antes de que yo formule ese deseo, en paz con Dios. De modo que la severa condena bajo la que exterior o nominalmente yacía por encontrarse fuera de la verdadera Iglesia haya sido levantada como consecuencia de sus buenas intenciones. *Low lays himsignifica* simplemente *lays him low*, esto es, lo golpea pesadamente, pende sobre él. (Me atrevería a decir que esto te parecerá más profesional de lo que habías esperado). Es algo desalentador, sin embargo, comprobar que soy tan ininteligible, especialmente en uno de mis mejores poemas. *Listed*, por cierto, es en realidad *enlisted*. *Sakes* es perjudicial: en ese punto me inclinaba más a decir lo que pienso que a hacerme entender. Las «manchas lunares» son obviamente parte de la imagen, no del referente; no en detalle,

quiero decir; pensaba en las plumas timoneras de un ave. Una cosa me inquieta: pretendía que «caída hermosa» significara «justa (sea por la fortuna) la caída»; luego se me ha ocurrido que quizá «justa» es un adjetivo apropiado y solo se puede utilizar en casos como «que caiga bien el día», esto es «que el día, al caer, haya quedado hermoso». Mi verso sugiere un significado en esa dirección ciertamente, pero nunca lo pretendí. ¿Conoces algún pasaje decisivo acerca de la cuestión?

Me gustaría tener aquí conmigo la música de Purcell.

¿Viste el artículo de Vernon Lee[201] en el *Contemporary* de diciembre? No me gustó. Se declara discípula del señor Edmund Gurney,[202] quien por reacción contra el chorro de programaciones —«poeta de tonos obsoletos», «inimitable embrollo de medio *vibratos* en la nota menor», etc.— dice que disfrutamos de la música porque nuestros antepasados simiescos tocaban la serenata a sus Julietas en la era de los recitativos rudimentarios y nuestras emociones son lo que queda (pronto se llegará a lo sexual, a base de rebañar en el caldero). Esto es poco menos que pasar sin solución de continuidad de la papilla al veneno. Cómo quisiera tener aquí el recorte para hablar en serio.

Tuyo con afecto,
Gerard Hopkins, Compañía de Jesús

5 de enero de 1883

¿No es demasiado para dos versos contiguos tener el ritmo invertido en el cuarto pie, como en tus versos trece y catorce? Quizá no. Noche duodécima.

• • •

A Robert Bridges
Stonyhurst College, Blackburn
3 de febrero de 1883

Querido Bridges:

No me atrevo a pedir que nuestra biblioteca se suscriba por medio soberano a una edición de lujo de un nuevo libro de un autor casi desconocido;[203] mucho menos puedo esperar, y tampoco me gustaría, que me regales a mí o a la biblioteca un ejemplar. Esto es pues un callejón sin salida y no hay solución salvo esperar a la segunda edición y luego, como Brewer en *Mutual Friend*,[204] «ver cómo están las cosas».

Muchas gracias por los himnos. Recuerdo ahora que oí el primero en Magdalen. ¿Te has fijado en que las primeras nueve notas del Aleluya son, con una pequeña variación, el comienzo de *Cease your funning*?[205] (…)

Entiendo bien lo que quieres decir sobre los caballeros y los «idiotas»; es algo sorprendente y podría contarte mucho sobre el tema. No lo haré, pero sí diré esto: si un caballero piensa que ser lo que llamamos un caballero es algo esencialmente más elevado que ser un artista o un pintor sin ser un caballero o, por decirlo de otro modo, si un artista o un filósofo piensa que aunque alcanzara las cumbres más altas de su oficio seguiría estando esencialmente por debajo de un caballero que no fuese artista ni filósofo —aunque ser un caballero es quedarse en el borde de la moral y se trata más bien de una cuestión de modales más que de moral— entonces cuánto más estarán el arte y la filosofía y los modales y la educación y todo lo demás que hay en el mundo por debajo del menor grado de virtud. Esa es la pureza mental que parece encontrarse en el corazón y que es la madre de toda virtud: el ver de inmediato qué es lo mejor y atenerse a ello, y no prestar atención a ninguna otra cosa, sea lo que sea. La vida y la persona de Cristo son tales que apelan a la admiración de todo el mundo, pero hay una idea que nos ofrece san Pablo y que me parece muy desconocida, y más emocionante e inspiradora que ninguna otra.[206] Esta pureza mental, dice, estaba en Jesucristo —esto es, en cuanto hombre, que existía en unión con Dios—, es decir, que encontraba, como hizo en el primer ejemplo de su Encarnación, su naturaleza informada por la divinidad, pero no convertía en un tema su situación de igualdad con Dios sino que se negaba a sí mismo, adoptando la forma de un siervo; es decir, que no podía sino ver lo que era, a saber, Dios, pero lo veía como si no lo viese, y lo era como si no lo fuese, y en vez de exigir constantemente lo que se le debía en cuanto tal, se entregó y se vació, hasta donde fuese posible, de su divinidad y se comportó solo como el esclavo de Dios, como su criatura, como un hombre, cosa que

también era, y finalmente en su condición de hombre se humilló hasta la muerte, la muerte en la cruz. Es ese olvido de sí, esta renuncia al bien más cierto y elevado, que era su derecho, o sea, la posesión de su naturaleza divina desde la eternidad, su propio yo y su propio ser, lo que me parece la raíz de toda su santidad, y la imitación de esto la raíz de todo bien moral en los hombres. Estoy de acuerdo pues, y firmemente, en que un caballero, si existe tal cosa sobre la Tierra, está en situación de despreciar al poeta, aunque sea Dante o Shakespeare, o al pintor, aunque sea Miguel Ángel o Apeles, por cualquier rasgo de su persona que *no* se corresponda con los de un caballero. Está en situación de hacerlo, digo, pero si es un caballero tal vez eso sea precisamente lo que no ha de hacer. Lo que me lleva a otra observación.

La condición del caballero es algo tan precioso que me parece que uno no debería precipitarse al concluir que alguien la posee. La gente da por supuesto que la tiene y exige ese reconocimiento de los demás; yo diría que esto tampoco es nada sorprendente. Y cuanto más siente un hombre lo que tal cosa es y significa —y sentirlo es sin duda parte del asunto— menos seguro estará de si ha hecho realidad en su persona un ideal tan perfecto. Es cierto, no hay nada como la verdad y «el bien que apenas sabe que es»; de modo que el perfecto caballero sabrá que es el perfecto caballero. Pero muy pocos están en posición de saber esto y, al ser imperfectos, quizá forme parte de su caballerosidad —porque un caballero es modesto— advertir que no son perfectos caballeros.

Por cierto, aunque la raza inglesa no hubiese hecho otra cosa, si dejase al mundo la idea del caballero habría hecho un gran servicio a la humanidad.

De hecho los poetas y los artistas, lamento decirlo, no son necesaria ni habitualmente caballeros. Porque los caballeros no se complacen en la lujuria ni otras bajezas, ni, como tú dices, se dan aires de afectación ni hacen otras cosas que uno encuentra en los libros modernos. Y eso añade un punto de encanto a todo lo que escribe el canónigo Dixon: que uno siente que es un caballero y piensa como tal. Pero ya he extendido demasiado esta larga prosa.

Tu afectuoso amigo,

Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús

• • •

A Robert Bridges
University College, 85 y 86, Stephens Green, Dublín
7 de marzo de 1884

Querido Bridges:

Fíjate en la dirección de arriba. Es una nueva partida o una nueva llegada y, en cualquier caso, un nuevo domicilio. Me atrevería a decir que no sabes nada de él, pero el hecho es que, aunque no me merezca el puesto y carezca de cualidades para ocuparlo, me han elegido catedrático de la Royal University de Irlanda en el departamento de lenguas clásicas. Tengo un salario de cuatrocientas libras al año, pero cuando vi por primera vez los seis exámenes que tengo que dirigir al año, cinco de ellos seguidos, y vi que la matriculación llegaba el año pasado a setecientos cincuenta candidatos, pensé que Stephen's Green —la plaza más grande de Europa— no lo valía ni asfaltada en oro. Es un honor y una oportunidad y hay muchos aspectos positivos, pero en este momento también tiene sus lados malos y en particular el hecho de que no estoy muy bien de salud, no lo bastante para lo que exige el trabajo, y no veo en absoluto cómo podré llegar a reponerme. Pero hablar del clima o de la salud, y especialmente en tono quejumbroso, es perder el tiempo.

La casa en la que vivimos, el *College*, es una especie de ruina y, para favorecer el estudio, casi vacía. Y tengo dinero para comprar libros y sitio donde colocarlos.

Me han recibido calurosamente y me han tratado con mucha amabilidad. Pero Dublín en sí es un lugar sin alegría y creo que en mi corazón es tan brumoso como Londres. Lo había imaginado muy distinto. El Parque Phoenix está bien, pero por desgracia muy apartado. Hay unos pocos edificios hermosos.

Hace pocos días desde que envié mi manuscrito al señor Patmore (y en el paquete incluí por error, y espero que no se pierda, tu copia del poema

«Wild air, world-mothering air», de modo que tuve que enviarlo inacabado). Me dio acuse de recibo esta mañana.

Adjunto un poema de Tennyson que quizá desconozcas. Hay en él algo parecido a tus odas a la primavera y también algunas expresiones cercanas a mi soneto sobre la primavera.

También te enviaré, si puedo encontrarlos, dos trioletos que escribí para la revista de Stonyhurst; el tercero no era muy bueno y estropearon el poco sentido que tuviese al cambiarle el título. Estos dos, ya corregidos, me gustan, pero temo que los dejes suspendidos de una nariz ganchuda; aunque lo hagas, seguiré manteniendo que son tan buenos como los tuyos que empiezan *All women born*…

Tu afectuoso amigo,

Gerard Hopkins, Compañía de Jesús

Hubo un poco de polémica entre los irlandeses por mi elección.

• • •

A Robert Bridges

University College, 85 y 86, Stephens Green, Dublín

21 de agosto de 1884

Mi querido Bridges:

Debo escribirte unas líneas para agradecerte de todo corazón el acuse de recibo de mi manuscrito y dos o tres cartas muy amables. Adiviné de quién era la mano elegante y de buena letra de dos de los corresponsales. En cuanto a la prenda nueva, he llegado a la conclusión de que la introdujisteis para aprovechar todo el tamaño del paquete. También he llegado a la conclusión de que esa prenda nueva es un par de pantalones para un traje de boda. Las circunstancias sugieren que la utilice como tampón para la tinta de mi pluma.

Falta tan poco para tu boda que no sé si debería escribir de nada más. No pude pedir permiso para acudir; y, pese a lo mucho que deseo verte a ti y a tu esposa y a tu madre y al propio Yattendon, quizá ese día no sea mejor

que cualquier otro. Solo que, por desgracia, no veo cuándo podrá llegar ese día. Sin embargo, es un hermoso dicho el que reza *non omnium rerum sol occidit*.[207]

Recibí una carta interesante de Patmore con muchas alabanzas para ti.

Muchas cosas de tu carta exigen respuesta, pero tendrán que esperar. Si no te gusta *I yield, you do come sometimes* (aunque no logro ver los fallos que lamentas, y tiene la ventaja de ser muy llano), ¿vale *I yield, you foot me sometimes*?[208] *Own my heart* es simplemente *my own heart*, trastocado en aras del ritmo y sin embargo igual de exquisito, como diría Hermann. *Reave* se refiere a «robar», «saquear», «llevarse».

Me parece que al corregir «Margaret»[209] escribí *world of wanwood* por error, en vez de *worlds*, como el sentido exige.

A nuestra sociedad no se le puede reprochar que no valore lo que nunca ha visto. Las siguientes son las únicas personas a quienes he dejado ver mis poemas (sin contar las piezas de ocasión); algunos, sin embargo, como tú mismo, se los han dado a leer a otros: 1) el editor y el subeditor de nuestro *Month*, que recibieron el «*Deutschland*» y luego el «*Eurydice*» que les envié; 2) mi padre, mi madre y dos hermanas mías, que leyeron estos poemas, o uno de ellos, y además les he enviado algunas cosas en mis cartas; 3) tú; 4) el canónigo Dixon; 5) el señor Patmore; algo se habló del «*Deutschland*» y el padre Cyprian Splaine, ahora en Stonyhurst, me escribió para pedirme que le enviara ese poema y algún otro, si me apetecía; lo hizo y se los mostró a otros. Quizá lo lean pero después me reconoció que con mi letra se le hizo ilegible; 7) por otra parte, el padre Francis Bacon, un novicio que está conmigo, y que admira mis sermones, los leyó todos y expresó su gran admiración por los poemas, con total sinceridad. Son por tanto, cabe decir, desconocidos. Siempre me parece que la poesía no es una profesión, pero eso es lo que me digo a mí mismo, no lo que me dicen los demás. Sin duda si siguiese produciendo tendría que preguntarme qué pretendo con todo esto; pero he estado sin escribir mucho tiempo y así siguen las cosas. Sería menos tedioso hablar que escribir. Aquí debo dejarlo, en cualquier caso.

Debo contarte una anécdota de humor irlandés, tan característicamente irlandés que no sé dónde situarla: me hace reír incluso en la cama. Un joven de Tipperary, uno de los nuestros, hacia el final de su noviciado, estaba en

el área central del campo de críquet y otro le arrojaba la pelota. Pensó que no había nadie cerca que le oyese, pero tras el área le oyeron después de un buen golpe gritar: «¡Ah, qué dulce!».

Te escribiré una vez más sobre el tercer poema.

Tu afectuoso amigo siempre,
Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús
24 de agosto de 1884

• • •

A Robert Bridges
University College,
Stephen's Green, Dublín
11 de noviembre de 1884

Querido Bridges:

Mi trabajo de corrección de exámenes ha terminado ya hace algún tiempo y he empezado las clases: era por tanto hora de escribir. Y de hecho lo hice una vez, pero no me gustó la carta y la estoy reescribiendo con estas palabras.

Me alegró que me contases algo de tu vida de casado; me gustaría que hubiese sido más. Me agradan las personas casadas, tengo cierta predilección por ellos, especialmente si dicen «mi esposa» y «mi marido» y muestran el anillo de compromiso.

Leeré *Eros and Psyche* con gran alegría; así que dejemos que la civilización realice su diario truco con el libro, con su habitual destreza, y llegue al lado sur de St Stephen's Green.

El señor Tom Arnold[210] (pero ¿he soñado que ya te conté esto una vez?) me pidió que escribiera una breve nota sobre el canónigo Dixon para una nueva edición de su manual de literatura inglesa. Lo hice, pero no sé si llegó a tiempo (ya estaba yendo a imprenta) ni si fue lo bastante breve (tenía un límite muy cerrado).[211]

Tengo cuestiones musicales de las que hablar. Stainer[212] ha escrito un *Tratado de armonía* fundamental, que le ha hecho merecedor del más cordial agradecimiento por parte de personas tan ignorantes como yo (no puedo decir que su manual para organistas, editado por Novello, se ganase ese reconocimiento) y por parte de otras, me parece, que no son en absoluto ignorantes. Por ejemplo, Sir Robert Stewart,[213] erudito músico de esta ciudad, muy aficionado a Purcell, Händel y Bach, dice que es el estudio más científico que ha visto nunca. Aunque su teoría no es definitiva, supone un gran avance y aporta mucha luz, un *grand jour* de buen juicio. Estoy seguro de que Stainer debe de ser un hombre agradable y al que da gusto conocer.

Yo mismo he pensado mucho en el asunto de la armonía. Cosas novedosas, no necesito decirlo (siguiendo el modelo del señor Pecksniff,[214] «paganas, lamento decir»); también acertadas, espero.

Leíste algo de la música que he compuesto para el *Azafrán* de Patmore,[215] y te gustó, dices. La armonía resultó al final algo muy elaborado y difícil. Se la envié por mediación de mi primo a Sir Frederick Gore Ouseley[216] para que me la revise y espero sus correcciones.

Antes de abandonar Stonyhurst empecé a componer música, de estilo gregoriano, en la escala natural, para la «Oda a la tarde» de Collins.[217] Urgido por la belleza del poema busqué en las mismas vísceras de mi alma una melodía y repiqueteé la estridencia más dulce y secreta de la mente. Lo que salió fue muy salvaje y extraño y, según me pareció, muy bueno. Ya aquí he empezado a armonizarlo y el efecto de la armonía cuadra con ese extraño sonido (el cual, aunque en lo que respecta las notas es el mismo que en si bemol, tiene un carácter del que la palabra «si bemol» no te da una idea) y resulta tan delicioso que me parece —y creo que tú lo juzgarías también así— lo más cercano que podríamos esperar en este viejo mundo a un nuevo universo de delicia musical. También contribuyen a la novedad del efecto el ritmo y un continuo suspense que es connatural al modo y fácil de proseguir. Está pensada para un solo y un coro doble cantando al unísono, con toda la armonía a cargo del órgano o de un cuarteto de cuerda. Es en tres movimientos, algo parecido a una composición para varias voces sin acompañamiento, con la última parte que regresa al tema de la primera.

Si esta carta es aburrida, su autor lo estaba también, además de muy cansado. De modo que buenas noches, y buenas noches también a la señora Bridges o (lo que es más bonito) a tu esposa.

Tu afectuoso amigo,
Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús

12 de noviembre. Me preguntaste hace algún tiempo si te escribiría un breve artículo sobre escansión en poesía inglesa. Me gustaría hacerlo, si aún lo deseas, pero todo lo que los jesuitas publican (incluso sin firma) ha de pasar la supervisión del censor y esa es una barrera que no sé cómo algo mío de cierta extensión puede pasar. No obstante, en este caso en particular no habría problema, a buen seguro.

• • •

A su hermana Kate
University College, 85 y 86, Stephens Green, Dublín
9 de diciembre de 1884

Mi mú quería señorita Opkins:

Toy avergonzáo. No se pué creé que haya tenío tu legante correspondencia sin respondé pó tanto tiempo. Pero acabo d’agenciarme el lujo d’un escritorio y eso m’obliga casi a escribí cartas. Por eso ta tarde recibes noticias de mí.

No sé pó dónde empezar, no sé cómo decí las cosas y que se oigan como quiero que s’entiendan. Espero que t’agrade dar recuerdos a madre. Toy en deuda con ella pó su amable oferta, pero en cuanto a la ropa d’abrigo su labó se debe a un malentendío. Era la escasez de libros y recursos pá la educación de lo que me quejaba.

Ahora, querida señorita Hopkins, me cansa escribir más en la jerga irlandesa porque no fui criado en ella y por eso lo hago tan despacio, mala suerte (dicho sea con respeto hacia usted). Por cada palabra que escribo olvido otras dos, y así son las cosas conmigo.

Todo lo dicho hasta aquí es muy justo.

El tiempo es inconstante pero suave.

Tengo una especie de encargo en un invernadero.

Espero oír el *Stabat Mater* de Dvorak en el Trinity College mañana. Creo que lo has oído, ¿no?

Tengo para Navidad una invitación en casa de Lord Emly.

Un anciano sacerdote francés, amigo mío, muy listo y erudito y gran fotógrafo, que al principio quería que me hiciese una fotografía con él, cosa que en verano habría sido muy agradable, al saber que en un tiempo yo solía dibujar me pidió que le hiciera llegar los pocos dibujos que conservo, con vacas y caballos a carboncillo, realizados en Gales hace demasiado tiempo como para pensar en ello, y los admiró hasta tal punto que me anima a seguir dibujando pase lo que pase. Pero no veo cómo puedo hacer eso ahora, tan tarde. Si alguien me lo hubiese dicho hace diez años habría sido diferente.

En tu última carta contabas que habías visto a Baillie. Fue siempre un amigo amable y bueno y siempre me siento un poco canalla cuando pienso en cómo me he comportado con él. Sin embargo, en este caso no ha escrito desde que lo viste y espero que tú te adelantes.

Es obvio que aún no he terminado esta carta. La poneré entre las sábanas mientras duermo pá que sepas que no te engaño.

Tu hermano que te quiere,
Gerard
13 de diciembre de 1884

• • •

A Robert Bridges
University College,
Stephen’s Green, Dublín
17 de mayo de 1885

Querido Bridges:

Debo escribir algo, aunque no tanto como quisiera. El largo retraso se ha debido al trabajo, las preocupaciones y el cansancio de cuerpo y mente, que sigue y seguirá estando ahí; para diagnosticarme a mí mismo (porque todo hombre de más de cuarenta es o bien su propio médico o un tonto, dicen, y, sin embargo, el que es médico de sí mismo tiene a un tonto por paciente; una suerte de epigrama, por cierto, que si lo examinas contiene un giro fallido), para juzgar mi propio caso, digo, creo que mis ataques de tristeza, aunque no afectan a mi juicio, se parecen a la locura. El único alivio sería un cambio de aires, pero eso rara vez puedo permitírmelo.

Aprecié el *Ulysses.*[218] Era una hermosa obra, con la acción y el tema bien centrados, con los personajes bien delineados y especialmente Penélope, con el diálogo correcto en todo momento; sin embargo, quizá debido a mi estado de ánimo, no pude disfrutarlo y no me gustó más allá de una seca admiración. Para no parecer un Doctor Impasible ante el asunto, diré que encontré en ella un fallo que me parece sin duda el peor que algo puede tener: falta de realidad. Espero que otros piensen de otro modo, pero la presentación en serio de Atenea me desagradó y no pude recuperarme. Con *Prometheus* no fue lo mismo. Entiendo que existen y admito yo mismo tres tipos de desviaciones respecto de la realidad, en un drama. El primero, el de una historia sin cuyos giros y convenciones, como sucede en otras obras de arte, no se podría en absoluto presentar los hechos. El segundo, el de una trama de pura ficción: aunque los hechos en realidad nunca sucedieron son una representación de la vida y una muestra del tipo de acontecimientos que sí suceden, también sujetos a sus propios cambios y convenciones. Y, por último, la alegoría, donde cosas que no son ni podrían ser enmascaran y significan algo que sí es. *Prometheus*, entiendo yo, pertenece a esta última clase. Es más, fue modelado al modo griego y a duras penas está concebido para verlo en escena. Pero *Ulysses* sí lo está, y de forma directa, no alegóricamente, sacas al escenario una diosa entre los personajes; me da náuseas. Además, como es lógico, su parlamento me pareció el peor de la obra: al ser irreal ha de hablar de un modo irreal. Créeme, los dioses griegos son un material con el que es imposible trabajar; la más mínima frigidez, que helaría y mataría toda obra de arte viva, es su tendencia natural. Incluso si dejamos a un lado las obscenas y —tomadas tal y como existen— innombrables historias que se cuentan de ellos, las cuales

son tan auténticas como sus nombres y personalidades (ambos son imaginarios por igual; si eso no te gusta, digamos que ambos son simbólicos por igual), incluso si soslayamos todo eso y contemplamos únicamente su lado respetable, son concepciones pobres e innobles que solo físicamente han ennoblecido (como si tuvieran cuerpos) los artistas, pero que una vez se ponen en acción y en movimiento carecen de valor. No son señoras ni caballeros sino cobardes, haraganes, sin majestad, sin admiración, sin precaución ni carácter, viejos petimetres, jóvenes petimetres y Biddy Buckskins.[219] ¿Qué hizo Atenea después de dejar a Ulises? Regresar al Olimpo para el néctar de la tarde. Con eso no se puede hacer un drama.

21 de mayo de 1885. El telón de fondo de distancia y oscuridad y maldición que siempre debiera tener una tragedia queda desbaratado con una escena del Olimpo; los personajes humanos se convierten en monigotes, su derramamiento de sangre queda en un desperdicio de salvado. (Esto, me atrevo a decir, es utilizar el látigo y resulta imperdonable). Veo la nobleza del resto, pero a mi modo de ver esta parte arruina el conjunto; se me antoja como un hermoso relieve lavado y enjalbegado.

No me extraña que esas señoras leyesen *Nero*[220] de una sola sentada. Es muy interesante y me produce la misma sensación. Te ofreciste a enviarme una copia corregida; me alegraría que lo hicieses pronto.

Debo añadir que le encontré otro fallo a tu *Ulysses* y tuvo el mismo efecto, o defecto, de irrealidad; me refiero al arcaísmo del lenguaje, que a mi juicio estaba exagerado. Creo que con los arcaísmos un texto queda oscurecido como por la neblina. Una pizca da sabor, pero mucho arruina el libro, y siempre por la misma razón: destruye la sinceridad; no hablamos de ese modo, así que si alguien lo hace no habla en serio, está haciendo algo distinto de lo que parece tener entre manos, *non hoc agit, aliud agit*.[221] Creo que estarás de acuerdo conmigo en este principio; y si es así, tu ejecución en esta obra va más allá de lo que tu propio principio permite. Pero unos pocos cambios me agradarían. El ejemplo de Shakespeare (debido a una «emulación equivocada», porque es una falacia absurda: como un niño que repite la sustancia de algo que se le ha dicho y dice «tú y

yo» cada vez que su interlocutor dijo «tú y yo», cuando debería decir «yo» allí donde se dijo «tú», etc.) ha hecho mucho daño debido a su genio, porque los poetas reproducen la dicción que en él era moderna y en ellos es obsoleta. Pero esto ya lo sabes.

¿Cómo acabaste con Michael Field?[222]

Lamento criticar así tu *Ulysses* después de tus elogios sobre *St Winefred*.[223] Pero ¿cómo pudiste pensar que yo podía escribir a sangre fría «fragmentos de un poema dramático»? Yo, entre todos los hombres de este mundo. Para mí un fragmento completo, sobre todo de un drama, tiene la misma irrealidad que un impromptu premeditado. No, lo que sucede es que componemos fragmentariamente y lo que había hecho aquí y allá lo completé y lo envié como muestra, para ver si merecía la pena continuar, y tus palabras me sirvieron de aliento (aunque al principio me pareció que no juzgabas aquello muy prometedor). Hay un momento, en las tentativas de cierta extensión, en que necesito absolutamente recibir palabras de ánimo como la cosecha necesita la lluvia. Al fin y al cabo, soy independiente. No obstante, en mis actuales circunstancias me veo incapaz de seguir adelante, con *Winefred* o con cualquier otra cosa, por muchos ánimos que reciba. Después de mucho silencio he escrito dos sonetos, que estoy retocando: si algo se ha escrito con sangre alguna vez es esto.

No entendí bien una de las dos críticas que me hacías sobre métrica, a propósito de mi fragmento; la otra era un malentendido tuyo.

Me gustaría componer música. Pero de momento solo puedo decir: ¿cómo pudiste pensar que me molestaría por tu crítica o que desease que te expresaras con menos contundencia?

28 de mayo, 1885. Por otra parte, te agradezco mucho esas frases de Purcell, pero no he logrado que nuestro músico local las toque como es debido ni he tenido tiempo ni ocasión para llevársela a músicos profesionales; en cuanto a mí, llevo algún tiempo alejado del piano. Además, el solo de bajo que me enviaste para mostrarme la variedad de tratamiento a la que podía dar lugar Purcell en el estilo moderno, bueno, de ese hermoso pasaje debo decir que ilustra la bien conocida variedad del modo menor tal y como lo entendemos hoy, una variedad por la que Purcell lo apreciaba en particular pero sobre la que no necesito que me ilustren y,

ejem, puedo enviarte un ejemplo mío que está bastante logrado en esa línea. Lo compuse hace tiempo. Por supuesto, admiro y podría producir algunas modulaciones (no requiere más conocimiento del que ya tengo porque al menos los efectos más simples e incluso las modulaciones hasta las teclas más lejanas y todo eso no son algo difícil de hacer; puede que sea más difícil explicarlas). Pero en los dos primeros versos de *The Battle of the Baltic*[224] (que tiene unos once) quería ver qué se podía hacer (y durante cuánto tiempo) sin ellas. Por supuesto, X[225] pensó que no se podía prescindir de las modulaciones ni siquiera en un lapso tan breve y no discuto su juicio; apenas oí yo mismo el segundo verso, porque esa es mi dificultad insuperable, en realidad la única que tengo: que no puedo tocar. Sin embargo, Palestrina[226] y los antiguos compositores de madrigales produjeron obras maestras —y Hullah[227] dice de hecho que son definitivas en su género, esto es, algo que la ciencia moderna no puede mejorar, solo cambiar de escuela y de tipo de composición— sin modulaciones, aunque utilizando los modos. Incluso prescindían de una auténtica cadencia. Ojalá pudiera estudiarlos. Pero «¿es que pretendo rivalizar con Purcell y Mozart?», preguntas. No. Incluso con su genio, un músico ha de ser músico y nada más, así es la música hoy; al menos así ha sido con todos los grandes músicos. Sí que intenté dos cosas que en sí no son inalcanzables, si no fuese porque otras cosas mucho más sencillas son ahora mismo inalcanzables para mí. Pero de eso te hablaré en otra ocasión, si alguna vez lo hago.

Tu afectuoso amigo,
Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús

• • •

A Robert Bridges
University College, 85 y 86, Stephens Green, Dublín
1 de septiembre de 1885

Querido Bridges:

Acabo de regresar de una aventura absurda, que no he podido sino disfrutar una vez me resigné a ella. Un tipo descabellado me llevó a Kingstown a bordo de su barco y, aunque yo tenía intención de regresar a la ciudad para las seis de la tarde, no me dejó ir esa noche ni por la mañana, hasta después del mediodía. Temí que resultara comprometedor, pero fue divertido mientras duró.[228]

He estado en Inglaterra. Estuve con mi familia primero en Hampstead, luego en Midhurst, Sussex, en un lugar muy hermoso. Ellos se quedaron allí. Desde ahí fui a Hastings a casa de Patmore por unos pocos días. Conseguí ver a varios viejos amigos y hacer algunos nuevos, entre ellos el señor W. H. Cummings, el tenor y compositor que escribió la *Vida de Purcell*: me enseñó algunos de los tesoros de Purcell que colecciona y otras cosas y me va a enviar varios objetos. Me cayó muy bien pero el tiempo de mi estancia tuvo que abreviarse. No intenté acercarme a verte: no sabía que las visitas eran bienvenidas en ese momento y en cualquier caso me habría resultado difícil llegar. Lamento mucho la decepción de la señora Bridges. De algún modo había temido que sucedería.

En breve tendré unos pocos sonetos que enviarte, cinco o más.[229] Cuatro de ellos llegaron como inspiraciones inesperadas y contra mi voluntad. Y en la vida que llevo ahora, que es la de una mente continuamente hastiada y atosigada, si durante un rato de ocio intento hacer algo no avanzo nada: no a base de trabajo, al menos, pero así son las cosas.

El señor Patmore me prestó los poemas de Barnes: tres volúmenes, no todos, porque ciertamente es muy prolífico. Tengo tu opinión despectiva por un desgraciado error: es un artista perfecto y de una inspiración espontánea. Es como si la vida de Dorset y el paisaje de Dorset se hubiesen hecho carne y habla en un hombre. Me parece que el defecto o la limitación o como quieras llamar a eso que te desagradó es que le falta chispa, pero ¿quién es perfecto desde todos los ángulos? Si un solo defecto lo anula, ¿qué escritor podríamos leer?

Una vieja pregunta tuya que hasta ahora he dejado sin responder: ¿he considerado escribir sobre métrica? Supongo que lo he pensado mucho y he hecho muy poco. Es cierto que me atrae ese tema, quizá podría reunir unas páginas este año; pero difícilmente puedo creer que eso o cualquier otra cosa que yo escriba verá la luz, ni la de la publicidad ni la del día. Porque es

claramente cierto que el placer hermoso no está en hacer algo sino en sentir que podrías hacerlo, y la mortificación que recibe el corazón es sentir que te faltan las fuerzas. *Qui occidere nolunt posse volunt*; es el rechazo de algo que nos gustaría tener. Eso me sucede a mí: si pudiese avanzar, si pudiese producir algo que no me importase que quede enterrado, silenciado, y no vaya más allá… Pero me mata ser el eunuco del tiempo y no concebir nunca. Después de todo no pierdo la esperanza: las cosas pueden cambiar, cualquier cosa es posible, solo que esa posibilidad no se atisba por ninguna parte. Debido a mis breves vacaciones me siento, si no fuerte, al menos animado. Pronto me temo que me encontraré agotado como estuve en primavera y en verano, cuando mi espíritu quedó tan abatido que temí estar ante indicios de locura. Y a nadie se le puede hacer responsable, excepto a mí en parte, por no organizarme mejor e ingeniármelas para provocar un cambio.

Con mis mejores deseos para la señora Bridges, tu afectuoso amigo,
Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús
8 de septiembre de 1885

• • •

A Coventry Patmore
University College,
St. Stephen’s Green, Dublín
4 de junio de 1886

Querido señor Patmore:

He querido escribirle durante mucho tiempo, para devolverle los libros de Barnes que me prestó y por otras razones. En parte mi trabajo de corrección de exámenes me lo ha impedido, hasta que anoche me llegó de Bell’s la hermosa nueva edición de sus propios poemas. Digo que es hermosa y creo que es el mejor adjetivo que puede recibir un libro de poesía y de literatura de creación y le agradezco su amabilidad al enviármelo. Espero que el arbusto o la botella hagan lo poco que ha de hacer un arbusto

o una botella para recomendar el licor a los nacidos y los por nacer. ¡Qué lentamente se derrama el licor de la fama! Y los eclipses malignos y otros oscuros acontecimientos conspiran contra su difusión y avance.

Sus poemas son una contribución a Inglaterra, a la Iglesia católica y al Imperio británico, que ahora tiembla en la balanza, sostenida por la mano de la imprudencia. Observo que los ingleses que desean prosperidad al imperio (que no son en absoluto ingleses o británicos, por raro que resulte) dicen que la misión del imperio es extender la libertad y la civilización en India y en otras partes. Cuanto mayor es la escala de la política, más profunda la influencia de un buen nombre y un ideal elevado. Es una desgracia terrible que ahora mismo no poseamos el buen nombre y el ideal que harían aconsejable nuestro Imperio y lo justificarían. «Libertad»: es perfectamente cierto que la libertad británica es la mejor, la única con éxito, pero eso se debe a que, pese a algunos retrocesos, los que han desarrollado esa libertad lo han hecho con la ayuda de la ley y la obediencia a la ley. El grito debería ser pues «Ley y libertad, libertad y ley». Pero esto no gusta, lo que gusta es la libertad sola. Y a ese grito corresponde una respuesta: ninguna libertad que nos podáis dar supera a la de dejarnos solos; salid de la India, dejad primero que nos liberemos de vosotros. Luego está la civilización. Debería haber sido la verdad católica. Ese es el gran propósito de los imperios ante Dios, ser católicos y acercar a las naciones al catolicismo. Pero nuestro Imperio es menos cristiano cuanto más crece. Y aunque existe esa parte de la civilización que está fuera del cristianismo o que no es esencialmente cristiana, la mejor parte ha desaparecido, aunque queda algo válido. ¿Hasta qué punto puede ser atractiva y valiosa la civilización que ofrece Inglaterra y puede proponerse como algo seductor a la India, por ejemplo? Por supuesto, quienes viven en nuestra civilización y pertenecen a ella la alaban; no es difícil, como dijo Sócrates, alabar a los atenienses entre los atenienses. Pero ¿cómo la verán los críticos que le busquen los aspectos más negativos, e incluso los proclives a buscarlos? Viene bien estar en Irlanda para oír cómo los enemigos, y sus oradores, discuten cosas que en Inglaterra pasan por indiscutibles. Sé que, ante la injusticia y la calumnia, la inocencia y la excelencia mismas están condenadas, pero dado que en la humanidad siempre subsiste algo de amor por la verdad y de admiración por lo bueno (solo que la verdad ha de ser

sorprendente y el bien a gran escala), ¿qué excelencia evidente y sorprendente tiene Inglaterra que mostrar que pueda hacer atractiva su civilización? Su literatura es uno de los atractivos y grandezas que creo que la crítica advertirá y señalará mejor, pero se requiere más de esa literatura, un suministro continuo y en buena cantidad. Por esa razón pienso que las bellas obras de arte, y especialmente las que como la suya no son solo elevadas en la forma sino que además tratan temas elevados, suponen en el mundo una gran energía, un elemento de fuerza incluso para un imperio. Pero la hora y el aburrimiento me impiden proseguir.

Se me ha ocurrido desde que estuve en Hastings que, si decirlo no es una impertinencia, la señorita Patmore podría obtener algún beneficio de recibir clases de algún pintor. Es cierto que lo que ella hace no lo puede hacer ni enseñar ningún pintor, pero también es cierto que hay otras cosas que podría aprender con provecho. Porque de hecho cualquiera vale para enseñar, esto es una verdad universal. Me pareció que se veía limitada por falta de conocimiento práctico, como en el uso de aguadas para los fondos, y creo que tiende a emplear el *gouache* de un modo que podría considerarse equivocado. Esto ha surgido naturalmente de sus circunstancias, porque en el detalle delicado en el que sobresale tan maravillosamente el uso del *gouache* es legítimo e incluso necesario y de modo natural ella ha extendido esa práctica con la que estaba familiarizada a otro campo. Le enviaré los poemas de Barnes en unos días.

Su afectuoso amigo,
Gerard M. Hopkins, Compañía de Jesús[230]

• • •

A Robert Bridges
University College, St. Stephen’s Green, Dublín
17 de febrero de 1887

Querido Bridges:

Me alegra ver tu letra de nuevo y me agrada leer tu elogio del libro del canónigo.[231] También yo he pensado que hay en él una vena de belleza realmente sin parangón. No es siempre el conjunto del tejido, solo un hilo, aunque a veces toda la trama es hermosa. Hasta que me escribiste casi había desconfiado de mi propio juicio y desde luego de aconsejar el libro.[232] La imaginación emocionada de «Sky that rollest ever» me parece que excede a cualquier otra cosa en nuestra literatura, salvo algunas de Coleridge.

La señora Waterhouse no ha escrito: nunca se me ocurrió que lo haría, siendo también esa pieza un fragmento. Pero quería hacerle un cumplido y me pareció que le gustaría ese poema en particular. Está escrito en un estilo más común y fácil que la mayoría de lo que escribo, pero eso no le perjudica. Estoy seguro de haber ido lo bastante lejos en rarezas y en rimas que entran en el siguiente verso (incluso en algunos sonetos recientes que aún no has visto). Envié una versión posterior y más larga a C. D., que lo pareció mucho y me animó a escribir más poemas de ese tipo. Debería ser el doble de largo de lo que es ahora, más o menos, y cuando esté completo me atrevería a decir que te gustará. Me divierte y me agrada que Maurice W. lo vaya comentando por ahí. No es en absoluto lo que deseaba, pero al fin y al cabo si envío poemas a la señora Waterhouse no puede esperar que nadie más en la casa los lea.

Mañana por la mañana hará tres años desde que llegué a Irlanda, tres duros, tristes, extenuantes años. (Me topé de nuevo con la floreciente señorita Tynan[233] esta tarde: me dijo que la primera vez que me vio creyó que tenía veinte años y una amiga suya pensó que quince, pero no cuela; deberían ver mi corazón y mis constantes vitales, junto con mi cabello blanco y desenmarañado). En estos años he cumplido la voluntad de Dios (en general) y he hecho muchos, muchísimos exámenes. Ocupo un cargo que hace que sea adecuado, casi un deber, escribir cualquier cosa (mientras sea relacionada con los estudios clásicos) que me parezca que puedo solventar bien y con la que pueda contribuir al avance del conocimiento; y existe tal tema e intento escribir sobre él, pero siento que no avanzo, que en el futuro seré incluso más incapaz que ahora. Y, por supuesto, si no puedo hacer siquiera lo que mis cualificaciones hacen mejor y más fácil, mucho menos cualquier otra cosa. ¿Puedo no obstante lanzarme alegremente en mi trabajo diario? No, estoy agotado. Gales me animó un poco por un tiempo,

pero el efecto ha pasado. Fuera de Irlanda, no obstante, no estaría mejor, probablemente sería peor. Solo necesito una cosa: una salud que funcione, un vigor que me tenga en pie. Con eso cualquier trabajo es tolerable o agradable, basta a la naturaleza humana; sin eso es probable que las cosas se hagan muy cuesta arriba.

En cuanto a la señora Gaskell,[234] ¿qué preocupa a la pobre? He leído entero un libro suyo, *Wives and Daughters*: si ese no es un buen libro no sé cuál lo será. Tal vez seas tan extravagante como para no admirar a Thomas Hardy, del mismo modo que no admiras a Stevenson; ambos son, lo mantengo, hombres de genio puro y directo.

¿Has seguido el rastro de la última crítica homérica? El péndulo está oscilando claramente hacia la antigua teoría de una *Ilíada* original completa. En el curso de mis recientes investigaciones he hecho, me parece, un pequeño pero importante descubrimiento en cuanto al estilo; pero mi deducción aún no está completa.

Me acordaré de enviarte «The Feast of Bacchus» a la primera oportunidad, si se presenta alguna (cosa que nunca es segura).

Me temo que he molestado, o al menos desagradado, al señor Patmore con una carta reciente. Espero que no sea grave. Espero que lo paséis bien por ahí. Dime, ¿conoces a la señora Patmore? Es imposible conocerla sin que te caiga bien.

Con todo su amor, tu afectuoso amigo

Gerard

Ayer el arzobispo Walsh[235] publicó en el *Freeman* una carta que incluía una suscripción para la defensa de Dillon y otros gastos para el juicio por el Plan de Campaña[236] y decir que el jurado estaba predispuesto y que es imposible que haya un juicio justo. Fue su contribución a la causa de la concordia y el orden social. Hoy el arzobispo Croke[237] ha publicado una proponiendo que no se paguen impuestos. Un arzobispo respalda el robo, el otro la rebelión; la gente les escucha y les sigue de buena fe. Ya lo ves, es el principio del fin: el autogobierno o la independencia se acercan. Que vengan: cualquier cosa es preferible al empeño en gobernar un pueblo que desconoce todo principio de obediencia

civil, no ya al gobierno existente sino a ninguno en absoluto. Me alegraría ver a Irlanda feliz aunque eso supusiese una pérdida para Inglaterra, si tal cosa pudiese llegar sin vergüenza ni culpa. Pero Irlanda no será feliz, un pueblo sin lealtad no puede serlo; además todo este movimiento ha sido alentado por el crimen. Algo parecido a lo que sucedió el siglo pasado, entre 1782 y 1800, sucederá en este; ahora igual que entonces, una clase ha ido más allá de sus intereses y los ha tomado por los de la nación y se ha visto así aupada con el apoyo de la nación; ahora igual que entonces, legislará en su propio beneficio y los demás no tendrán nada; el malestar traerá alguna sacudida violenta; más allá, no puedo adivinar qué sucederá.

Es probable que el barco en el que navego cruce la tormenta que se aproxima; si sucede así quizá la marea me arroje a la costa inglesa.

Después de todo lo que he escrito arriba mi problema no consiste en que sea incapaz de escribir un libro; es no valer para mi trabajo y el esfuerzo vano por estar a la altura.

18 de febrero de 1887

• • •

A Robert Bridges

University College, St. Stephen’s Green, Dublín

30 de julio de 1887

… El drama debería envejecer con su público; pero el público es ahora, por así decirlo, senil y una buena pieza que ya conoce de antemano no lo emocionará. Cuando se le ofrece una verdadera novedad, como las óperas de Gilbert y Sullivan, que son la genuina creación de un tipo, responde. Sin embargo, no puedo escribir más ahora, carezco de un conocimiento adecuado sobre el tema.

He estado leyendo el pasaje de las coéforas[238] cuidadosamente y creo que he restaurado el texto y su sentido casi por completo, en las odas corales alteradas. Se ha hecho mucho en esta dirección a través de sucesivos esfuerzos; por ejemplo la recuperación, a partir del corazón de los manuscritos, de la última antístrofa de la última oda. Es algo hermoso de ver y algo bastante incontrovertible, pero en este y en otros casos seguía

habiendo pasajes dudosos y me parece que los he recuperado casi todos. Quizá publique un artículo sobre el tema en la *Classical Review* o en *Hermathena*;[239] si no, las ideas tendrán que esperar que las incluya en un libro, pero ¿cuándo podrá aparecer ese libro, o cualquier otro mío? He escrito, sin embargo, buena parte de mi libro sobre métrica. Pero es una pena que los coros de Esquilo permanezcan ilegibles o mal comprendidos, porque contienen su propia interpretación del drama y su propia moraleja a la trama.

¡Qué noble genio tenía Esquilo! Además de la hinchazón y la pompa de las palabras por las que era famoso hay en él una consideración conmovedora y una ternura viril; también una sinceridad de espíritu y una piedad por la que hace que se perciba al hombre a través del dramaturgo.

Sobre la política irlandesa tenía cosas que decir, pero hay poco tiempo. «Solo hace falta voluntad», dirás; es palabra imprudente. Es cierto, gobernar Irlanda exige ciertamente «voluntad», pero el chiste de Douglas Jerrold se refiere a Wordsworth —o a quien fuese—, que podía escribir dramas tan buenos como los de Shakespeare «si se le venían las ideas»; «solo necesitaba las ideas», decía. Es un reproche justo para un hombre decirle que no hace lo que está en su mano y que podría hacerlo si quisiese, pero cuando una decisión no depende de nosotros y no podemos ejercer ninguna influencia es sencillamente más prudente admitir los hechos: la voluntad o la falta de voluntad en aquellos que controlan esos asuntos, no en nosotros. Y ese es aquí el caso. La voluntad de la nación está dividida y distraída de la realidad. Su juicio se forma sin información o a partir de información incorrecta, sesgada, y su acción habrá de corresponderse con su conocimiento. Siempre ha sido el defecto del pueblo inglés ignorarlo todo sobre Irlanda, no preocuparse por ella y dejar que aquí suceda lo que sea (que, por lo que parece, ha sido la persecución, la avaricia y la opresión). Y ahora, en cuanto esta gente despierta y oye los males que Inglaterra ha hecho a Irlanda (y que hace mucho que dejó de hacerle), igual que aquella mujer de Mark Twain «rompen a llorar y corren escaleras arriba y envían una sombrilla de seda rosa y una caja de pasadores para el cabello a los soldados del frente». Si tú en tu limitada pero considerable esfera de influencia puedes poner un punto de cordura en la gente y hacer que

adopten una actitud justa hacia Irlanda (dado que, según me contaste, te presentaste a las elecciones municipales), hazlo: estarás contribuyendo a esa voluntad que «es lo único que hace falta». Pero no me reproches a mí esa falta de voluntad, a mí que en este asunto tengo quizá más voluntad y conocimiento que la mayoría. Sin embargo, si crees que podrías hacer muy poco y no te apetece hacer siquiera eso (porque supongo que mientras escribes tus piezas de teatro no puedes estar adoctrinando a los votantes), entonces habrás de reconocer conmigo que con una voluntad inquebrantable, o al menos una pasión torrencial de la parte irlandesa, y una indiferencia o una voluntad quebradiza de la otra, la inglesa, y con el Viejo Gran Malvado,[240] como un demonio que anduviese suelto, con un poco más de sus enredos y torpezas para acelerar el proceso es probable que el autogobierno llegue pronto. E incluso, a pesar del crimen, el asesinato y la locura con los que se espera ese cambio, quizá traiga consigo una suerte de equidad, si se considera que una actitud de prudencia sería peor.

No soy el mejor juez al que hay que escuchar. Aunque las columnas dobles a menudo reciben objeciones y con razón, me pareció que el *Nero*[241] se veía y se leía bien en ellas (estoy convencido de que es uno de los dramas más hermosos que se han escrito).

Apenas sé nada de literatura americana y aunque supiese mucho no podría escribir nada sobre el tema.

Espero escribir pronto al canónigo Dixon. Dale recuerdos míos con todo afecto y di que me alegra que os veáis.

Creo que estaré en Haslemere dentro de una semana. El nombre de la casa es Court’s Hill Lodge y probablemente no es aún necesario.

Monseñor Persico[242] va y viene. Su llegada será sin duda beneficiosa. Me gustaría hablar con él, tal vez lo haga. Lo conocí en una cena con mucha gente.

Tu afectuoso amigo,

Gerard

1 de agosto de 1887. Que te haces viejo, dices. Nunca deberías hacerlo. Cumplí cuarenta y tres el 28 del pasado mes y ya ha pasado media semana.

• • •

A Coventry Patmore
Glenaveena, Howth
Pentecostés (20 de mayo) de 1888

Querido señor Patmore:

Le escribo para desearle que ese ataque de anginas haya pasado o esté remitiendo ya y para decirle que mi artículo sobre el *Angel* está a punto. Cuando lo termine será publicado sin problemas.[243] El problema está siendo más bien terminarlo. Si por fin se publica, sin embargo, es una pena que no sea en un lugar donde pudiera tener más lectores. Trata de cuestiones sobre las que habla usted en su carta. En cuanto a lo de «pícaro», no me entendió usted del todo. Si yo hubiese dicho que tenía usted menos que nadie de bohemio, aunque no sea lo mismo, el significado habría sido más obvio. Del mismo modo que hay algo del «viejo Adán» incluso en el hombre más santo y lo hay en cantidad suficiente como para hacerlo comprensible a otros; también hay un viejo Adán de las trastadas, las chiquilladas, la brutalidad juvenil, la exuberancia, la tosquedad y la falta de decoro y refinamiento en el hombre refinado y educado. A eso me refería con lo de «picardía» (un «pícaro» vaga sin dueño, perdido) y por eso dije que usted no tenía ninguna. Y me pareció también que no tenía usted ninguna inclinación hacia ese lado y cuando se la encuentra debe de contemplarla desde fuera por completo, sin empatía alguna. Ancient Pistol[244] es el típico pícaro, él y todos los de su batallón son pícaros, y el elemento de picaresca diluido en los personaje de Falstaff y el príncipe Hal[245] parece desvanecerse, pero desde luego que existe, en *Enrique Vcuando* ya es rey. Me pareció bien que tuviera tan poco de esto y quizá fue una coincidencia feliz que se viese usted atrapado por el vicio de fumar inmoderadamente, porque saber que uno tiende a un vicio nos ayuda a humanizarnos y ser más tolerantes.

Desde que le escribí por última vez he tenido un golpe de suerte que tiene también que ver con usted. He hecho otro intento con mi melodía para el *Crocus*, basado en su poema. Lo he establecido en estricto contrapunto (o todo lo estricto que permitía el caso), como un madrigal en canon a la octava, un trabajo muy difícil, y tras mucho esfuerzo se lo he enviado a mi

amigo Robert Stewart para que lo corrija. Le ha concedido una nota muy alta pero ha aconsejado varios cambios, sobre todo en el ritmo. Lo he hecho, pero retocar una composición de este tipo es como retocar un castillo de naipes: una pieza arrastra a otra en su caída, de modo que los cambios suponen mucho más trabajo. Y esto es solo el primer verso: los otros dos aún tengo que trabajarlos. Cuando lo tenga todo tendrá que cantarlo un coro solo, sin acompañamiento. Espero que pueda verlo: el intento era algo osado (como toda poesía en un metro intrincado) y el veredicto de Sir Robert, resumiendo, fue que ha sido un éxito.

Sinceramente suyo,
Gerard M. Hopkins

• • •

A Robert Bridges
University College,
St. Stephen's Green, Dublín
25 de septiembre de 1888

Querido Bridges:

Lamento comprobar que diferimos tanto en cuestiones de gusto. No era consciente de que fuese así. (No es, en realidad, tan triste como diferir en religión). Me doy cuenta de lo mucho que me pierdo por no leer, como dices; pero si leyese no creo que el efecto sobre mis composiciones y mis opiniones fuera el que tú pareces esperar. *Debo* leer algo de literatura griega y latina y recientemente te envié un soneto sobre el fuego heraclitiano en el que se ha destilado mucha filosofía presocrática; pero el licor resultante de la destilación no sabía a griego, ¿verdad? El efecto que produce en mí estudiar obras maestras es que las admiro pero hago algo distinto. Así ha de ser en todo artista original en alguna medida, en mi caso en una medida bastante elevada. Quizá más lecturas *refinarían mi singularidad*, que no es lo que tú quieres.

Pero sospecho que no refinarían mis juicios críticos. Las lecturas variadas hacen dos cosas: acrecientan nuestro conocimiento y afinan el juicio crítico. Ahora bien, a menudo sucede que un juicio muy erudito es menos singular que otro con menos lecturas y con más frecuencia concuerda con el gusto común y popular, con el que coincide lo mismo que una buena balanza lo hace con la ley del pulgar. Hasta donde yo veo, allí donde tú y yo diferimos en opiniones, las mías son menos singulares que las tuyas; yo estoy más de acuerdo que tú con el gusto popular y con el *communis criticorum*.[246] Probablemente coincidiría aún más con estos últimos si leyese más, y entonces diferiría aún más de ti que ahora. ¿Quién, por ejemplo, tiene una opinión más singular sobre Dryden, tú o yo? Estas consideraciones son muy generales pero hasta el momento me parecen razonables.

Volviendo a la composición por un momento: lo que quiero ahí, para ser más inteligible, más llano y menos singular, es un público. Creo que los fragmentos que escribí para el «St. Winefred», que están concebidos para ser interpretados, no eran difíciles de entender. Mi prosa, estoy seguro, es clara e incluso fluida. Esto me recuerda que he escrito un artículo para una revista irlandesa, el *Lyceum*: una publicación de este *College*, se podría decir. Me pidieron algo y reescribí una cosa que guardaba conmigo y que va salir el mes que viene. Y, sin embargo, te apuesto algo a que no será así: mi suerte no lo permitirá. Pero si sale, te apuesto a que es inteligible, pese a tratarse de un tema tan abstruso como la estadística y el libre albedrío; lo digo en serio, es muy inteligible (este, por cierto, es un razonamiento muy mal construido, porque solo puedo ganar una apuesta si pierdo la otra; pero no importa).

Te envío una versión mejorada de mi canción de guerra, menos expuesta a las objeciones que me hiciste.

Tu afectuoso amigo,
Gerard Hopkins

• • •

A Robert Bridges

12 de enero de 1888

… En Monasterevan[247] intenté preparar algunos sonetos más logrados que tenía acumulados para ponerlos a secar, esto es, para incluirlos en mi manuscrito, sobre el que tanto me escribiste, y así enviártelos. Sin embargo veo que no todos están maduros, pero lo estarán pronto. Podría enviar uno esta noche si aprovecho el tiempo, pero si fuese posible me gustaría enviar esta carta. Han pasado ya años sin que se me ocurrieran ideas de más recorrido que lo que hace falta para un soneto, excepto durante esa quincena en Gales. Es, más que la simple falta de tiempo, que veo que va más contra la poesía y la escritura en la vida que llevo. Por desgracia no puedo escribir nada en absoluto, no solo los lujos como la poesía, ni siquiera lo que debería en atención a mi puesto, su resultado natural, como trabajos científicos, por ejemplo. Ahora mismo estoy escribiendo un artículo cuasifilosófico sobre las negaciones en griego, pero ¿cuándo lo terminaré? Y si lo termino, ¿pasará la censura? Y si lo hace, ¿lo aceptará la *Classical Review* u otra publicación? Me fallan las fuerzas. No logro darme a mí mismo motivos para seguir adelante. No sucede nada: soy un eunuco, pero es por el reino de Dios.

¿Viste a Woolridge[248] en la ciudad? Seguro. ¿Cómo le va con la pintura, la música y lo demás? Estoy seguro de que tiene razón en el consejo que me dio: que haga mucho contrapunto, que aprenda a hacerlo bien. Quiero hacerlo si puedo, es el único modo. He tonteado con eso demasiado tiempo. He dado con una cosa que, si tuviera el contrapunto en las yemas de los dedos, sería muy valiosa: que las melodías que compongo son aptas para fugas y cánones, al ser el segundo pasaje un fácil contrapunto para el primero o para su réplica en la fuga. Por ejemplo, mi «Crocus», por el que una vez expresaste tu admiración, vale en sí mismo como canon en la octava de la segunda barra y, hasta donde sé, también en la primera. Es una obertura espléndida para el tratamiento coral. Y tengo una hermosa fuga entre manos, sobre Orfeo con su flauta, pero no debo apresurarme con ella y mantener con corrección el contrapunto. Parece que no existe, hasta donde yo sé, ningún libro que cubra el hueco entre el doble contrapunto y la fuga. Por ejemplo, tengo el de Ouseley[249] sobre ambos temas y el de Higgs[250] sobre fuga y ninguno dice palabra sobre una

cuestión tan simple como esta: que la réplica en Bach y Händel entra —esto es, el contrapunto comienza— con libertad y en una discordia impremeditada. Pero esto es contrario a los elementos del contrapunto propiamente dicho. Lo que debería hacer, o lo que debería haber hecho ya otro, es tabular la práctica y los principios de Bach.

Estamos teniendo mucha niebla en la región, parece. He estado un poco enfermo y aún no me he recuperado del todo. Tengo buen ánimo, sin embargo. Ha empezado el trimestre.

Quería escribirte algo más, no recuerdo qué. Parece que esta noche no lo recordaré.

He copiado un poema, «Tom's Garland». Tiene muchas semejanzas con «Harry Ploughman», un fallo mío como sonetista, pero no un fallo que se pueda explicar en ninguno de los dos sonetos. Fueron ideados a la vez, así son las cosas. Pero tengo una excesiva tendencia a esos fallos, me parece. «Hay autoridad para ellos», no en la dama de Strachey[251] sino en Esquilo: siempre olvida que ha dicho algo antes. En realidad nunca lo dijo, pero lo intentó dos o tres veces: algo rico y hondo pero que él no había captado con claridad, de modo que vuelve sobre ello una y otra vez como un canario que intenta aprender las campánulas de Escocia. A la cama, a la cama: casi me sangran los ojos.

Con mis mejores deseos para la señora Bridges, tu amigo afectuoso,

Gerard M. Hopkins

Cuando dices que vas a registrar a tu hija igual que Isabel I entiendo que quieres decir que la reservas para que la bautice el señor Beeching en Yattendon.

• • •

A Robert Bridges

University College, Stephen's Green,

Dublín

19 de octubre de 1888

Querido Bridges:

Encuentras, y me alegro, cierta «mansedumbre» en mi última carta. En este momento voy a tener, como dicen los alumnos, algo con lo que «bajar la cabeza». Pero primero hablemos de otros temas.

Mi articulito sobre estadística y libre albedrío obedeció la norma general y no salió publicado; de modo que he ganado esa apuesta, si recuerdas. El editor interpuso algunas objeciones que implicaban volver a escribirlo; y así lo he hecho en parte, pero una vez que lo reescriba por completo es seguro que encontrará otras. De modo que iría a la imprenta de un modo que no me agrada. Mi padre escribió un librillo sobre los números,[252] los del uno al diez; era apenas un esbozo, que planteaba algunas cuestiones de interés sobre un tema muy vasto, infinito. El *Saturday* publicó recientemente una reseña sobre este libro, elogiándolo de cabo a rabo (del libro y del propio artículo), incluyendo algo a lo que yo había contribuido, pero no se me nombraba. La semana pasada una revista publicó un artículo titulado «El poeta norteamericano», un comentario sobre Gosse, quien recientemente dijo, al parecer, que no existe *ningún* poeta norteamericano (ningún gran poeta, quiere decir, o quizá ningún poeta en absoluto). Termina diciendo: «Al fin y al cabo, todo este tema es una cuestión de chiripa. Los grandes poetas son resultado de combinaciones de causas exquisitamente infrecuentes e incalculables, y a nadie se le podría reprochar que no surgiese un gran poeta en un siglo. Este país no parece muy probable que vaya a contar con uno próximamente (¡toma ya!) ni hemos visto que haya grandes poetas criándose en Francia, Alemania, Italia o España. Quizá el gran poeta esté en la escuela en Bolivia en estos momentos, o quizá se encuentre en la Universidad Johns Hopkins de Baltimore y su nombre de pila sea 'Dotado'». Es una alusión a ese «Dotado Hopkins»[253] al que ya hizo referencia aquel humorista «que se desternillaba con sus propias bromas», si recuerdas. Pero si Lang[254] escribió también este artículo, entonces, juntando el hecho de que entonces no se refería a mí con el de que Gosse —según me dijiste— aprecia mis poemas y con el de que en un momento de imprudencia puede haber hablado de mí a otros, no sé, me da por decirme a mí mismo: «¡Alma mía, quizá esto es la fama!». Pero yo no la quiero y te ruego que no me expongas a ella, cosa que puedes hacer

fácilmente ahora que desapruebas mi *génos*[255] por viciada, y sin duda no quieres viciar el gusto de nadie. En cualquier caso, nunca dejaré de lamentar la desgraciada carta mía, que leíste a varias leguas de distancia de Lang, aquella mañana. ¿Cómo podía yo prever que sería tan peligroso escribir a un lugar tan dejado de la mano de Dios como Yattendon? Y, sin embargo, me has dicho que hay mucha vida intelectual por allí.

Otro tema: la música. Me alegra ver que solo en este punto estamos tan alejados. Pero la verdad es la contraria: en ese punto estamos de acuerdo, el conflicto se encuentra en otra parte. Acepto tus precisiones musicales y casi te invito a plantear tus reprimendas y si no lo hago de todo corazón es porque existe aquí una organización perfecta para impedir que escriba nada y la casilla de «propósitos para el futuro» (inglés moderno) no se ha fundado aún. Estoy de acuerdo en que para escribir contrapunteado deberíamos leer a los grandes maestros y estudiar las reglas, ambas cosas. A los grandes maestros por desgracia no puedo leerlos (o puedo muy poco), pero las reglas las estudio cuidadosamente, y precisamente debido al alto grado de formalización del arte de la música sucede que la mera adhesión a ellas produce —siempre que haya algo de talento— resultados de algún interés y valor. (No me gusta esta última frase: se parece demasiado al modo de expresarse de las revistas que leo y se aleja del todo de Doughty y los Poderosos Muertos). Y mi madrigal canónico, hasta el momento, es estricto y Sir Robert Stewart (un tipo riguroso, cuando se trata de las reglas) dice que es correcto y que incluso podría haberme tomado más libertades. Pero, como dices, no lo has visto y ahora que no tengo piano no puedo proseguirlo. Esta mañana he tenido la que creo que es la última convocatoria de exámenes de este otoño (si fuesen visibles, junto con las hojas caídas se arrastrarían las de mi pobre vida) y ya libre de esa carga puede que empiece a trabajar en ello esta misma tarde. He tenido que ponerme gafas, por cierto: ahora mismo no estoy a gusto ni con ni sin ellas. El oculista dice que mi vista es muy buena y mis ojos perfectamente sanos pero que, como James Nightwork, estoy viejo. Y, por extraño que resulte, he empezado a dibujar otra vez. Perversa fortuna, o algo perverso (juzga tú): ¿por qué no empecé antes? Y basta ya, porque ahora debo aguzar la vista, suavizar las manos, ponerme amargo y segregar y destilar mucho de antemano.

Sin embargo, sin más suavidad que la de la palma de mi mano y el corte de un cabello, o con «el guiso de una dorada fiebre» (cómo acude en su propio auxilio y ejemplo el escritor moderno), puedo hablar de otro tema, el soneto sobre san Alfonso. Te estoy agradecido por tus comentarios, que he tenido muy en cuenta a la hora de retocarlo. He mejorado el sexteto (en sí no considero la primera versión «desvergonzada», dado que esas imágenes aplicadas a Dios todopoderoso son tan frecuentes en la escritura y en los padres de la Iglesia: sin embargo, no las he conservado). Pero ahora no entiendo del todo ni hasta donde yo veo estoy de acuerdo con el problema que planteas sobre los continentes, etcétera. Es cierto que los continentes se hicieron en parte mediante un «incremento en pequeñas cantidades»; pero eso es cierto en conjunto y lo que más nos sorprende de ellos y de las montañas es que lo que nosotros les vemos ahora es más bien un *decrecimiento* en pequeñas cantidades, por la erosión, los elementos meteorológicos y demás. (Por cierto, algunos geólogos dicen que al final todos los continentes y la tierra emergida en su conjunto serán engullidos por el mar y que cuando hayamos desaparecido «el mundo será agua», como en el Diluvio, y sin embargo será profundo y quedará algo). En cualquier caso, lo que está muy bien cincelado en piedra o lo que se parece a la piedra se dice en inglés antiguo que está «tallado»; y en hebreo *bara/*, «crear», propiamente significa «tallar». En cambio, la vida y los seres vivos no se dice que sean tallados: crecen, y su crecimiento sí supone un incremento en pequeñas cantidades.

No voy a interpretar ahora la idea del sexteto. Sin embargo, tal y como lo veo yo es tan exacto como hondo.

Estoy perdido por completo ante tus objeciones a *exploit* («proeza») y a *so we say* («eso solemos decir»). Concederás —o, quiero pensar, afirmarás rotundo— que allí donde *ónoma kýrion*[256] no tiene nada plano ni pobre es la mejor palabra que se puede emplear tanto en poesía como en prosa; mejor, quiero decir, que una paráfrasis. Ahora bien, *exploit* es la palabra correcta, es *ónoma kýrion*, no hay ninguna otra para lo que quiero decir sino *achievement* («logro») que no es mejor, y en sí es una palabra hermosa; ¿por qué no debo utilizarla? Claro que debo. Por «trabajo normal bajo techo» pretendo que se entienda un dibujo terminado en casa con la mirada ya lejos del objeto, algo escasamente bosquejado para rellenar un espacio

en blanco cuyo relleno más adecuado se ha olvidado. En cuanto a *so we say* es exactamente lo que tengo que decir y lo que quiero decir (el poema lo empecé al aire libre, en el parque Phoenix, con la imaginación en el primer presentimiento de la idea). Quiere decir: «Esto es lo que solemos decir, pero nos equivocamos». El verso quedaría ahora *Glory is a flame off exploit, so we say* («la gloria es una hazaña que se ha librado de las llamas, eso decimos»), y creo que debe quedar así.

Me estoy alertando a mí mismo contra la llama de una pequeña hazaña que realicé anoche. Nunca hubiera creído en semejante éxito ni creí que la vida pudiera verter tanta delicia. Alguien había intentado tomarme el pelo y le avisé de que yo le devolvería la jugada en nuestro siguiente encuentro. Con esa idea, le escribí una carta de parte de «el hijo de un respetado empleado de los establos de Parteen, un barrio de Limerick, que se empleó a menudo con su honorable padre», pidiéndole una carta de presentación para los periódicos de Dublín «como reportero, de ágil inteligencia y fácil escritura». La frase que creo que me salió mejor fue una en la que decía que yo (o él) podíamos «dar cualquier color que deseásemos a los escritos o los discursos o las actas, sometidos al mismo tiempo a los intereses de la verdad, sobre los que siempre ha de hacerse una consideración eminente». Tuvo un éxito mayor del que yo esperaba y va acarrear consecuencias. La carta se va a publicar incluso en el *Nation* como advertencia a aquellos que están siempre haciendo solicitudes de este tipo; pero antes de que esto suceda saldré de mi escondrijo y lo aclararé todo.

Con Addis[257] las cosas son como dices. Pero ¿por qué te alegras? ¿Por qué, en cualquier caso, tienes que restregarme por la cara que te alegras, cuando sabes que yo no puedo alegrarme?

Parece que siempre interpones algo entre lo que nos decimos tú y yo. El cristiano y el hombre de mundo que hace daño, cosa que a mí se me antoja como morder carbonilla en busca de pan. Acepta la visión más sencilla de la cuestión: ha naufragado, me temo que debe de estar aún en apuros. No puede vivir de sus escritos eruditos, supongo que tendrá que ponerse a enseñar. Pero eso es lo de menos. Espero en todo caso que no intente casarse, y especialmente con nadie que haya conocido en su vida sacerdotal. El matrimonio es algo honorable y también lo es el cortejo que precede al matrimonio, pero los flirteos con las mujeres consagradas a Dios no son

honorables, como no lo son los matrimonios en los que desembocan. Siento por él el mismo afecto profundo de siempre, pero no respeto. Le escribiría si tuviese su dirección, cosa que no tuvo el detalle de dejar tras abandonar a su rebaño.

Esto basta por hoy, dejaré la mansedumbre para otro momento. Con mis afectuosos recuerdos para la señora Bridges y la señora Molesworth, tu afectuoso amigo,

Gerard M. Hopkins

• • •

A Robert Bridges

University College, St Stephen’s Green, Dublín

29 de abril de 1889

Querido Bridges:

Estoy enfermo, pero no importa porque me encuentro bien de ánimo. Y quiero que «te cortes un poco», como decíamos en el colegio, con esos chistes que escribes con un ánimo tan iracundo. Tengo para mí que un hombre puede hablar en broma y sin embargo ofender; he recibido últimamente varios avisos que me han llevado a incluir estas palabras, aunque Dios sabe que el chiste que más ofendió fue inofensivo, e incluso amable. A ti te traté con la misma ironía con la que me trato a mí mismo, pero es cierto que supone una diferencia enorme en qué oídos cae el chiste. En cuanto a Daniel[258] veo que me equivocaba: si te paga más y te vende tanto como otros editores (cosa que es triste si lo piensas: ¿de cuántos ejemplares hablamos, de veinticinco?) mis objeciones quedan invalidadas. Por otro lado deberías recordar que intenté que se te conociese en Dublín y tuve poco éxito. (A Dowden[259] nunca lo perdonaré; ¿no podrías asesinar a la señora Bridges? Entonces tal vez Daniel se interese por ti). Pero sí tuve éxito y te coloqué en el pináculo de la fama porque ser leído en la academia y verse traducido a yámbicos griegos supone el pináculo de la fama, como hacen con tu obra en el Trinity. En eso consiste ser un clásico. «Esto», le dijo Lord Beaconsfield a un amigo que le contó que había encontrado a su hija menor leyendo *Lothair*, «esto sí que es fama». Y Horacio y Juvenal

dicen lo mismo. Aquí me paro, por temor a convertirlo en una especie de chiste.

Creo que he incluido un nuevo soneto.[260] Tenemos grandes diferencias, no obstante, acrezca de la idea de copiar nuestros versos: a mí me disgusta y los dejo dormir durante meses, incluso años, en una copia en sucio que no paso a mi libro. No obstante, espero enviarte pronto mi producción. Está dedicada a ti.

Swinburne acaba de publicar un libro[261] que han reseñado en su mismo estilo: «La urgencia y el estrépito, la pausa y el donaire de estos lustrosos y empavonados versos…». Es una red que se traza a sí misma, un funcionamiento perpetuo del genio sin verdad, sin sentimiento, sin un tema adecuado sobre el que trabajar. Hay cierta pesantez en versos empantanados (no entiende bien el ritmo, y aunque a veces acierta con brillantez otras falla estrepitosamente) en «Armada», ese pozo de poesía patriótica; y hablar de «pudrirse», cuando se trata de bebés, supone una salida de tono del tipo con el que Víctor Hugo y el propio Swinburne, desde costas opuestas, han estado cavando un túnel a través del Canal. Me temo que me estoy cebando con el pobre. Ya basta, aunque sus bebés hacen que me convierta en un partidario de Herodes.

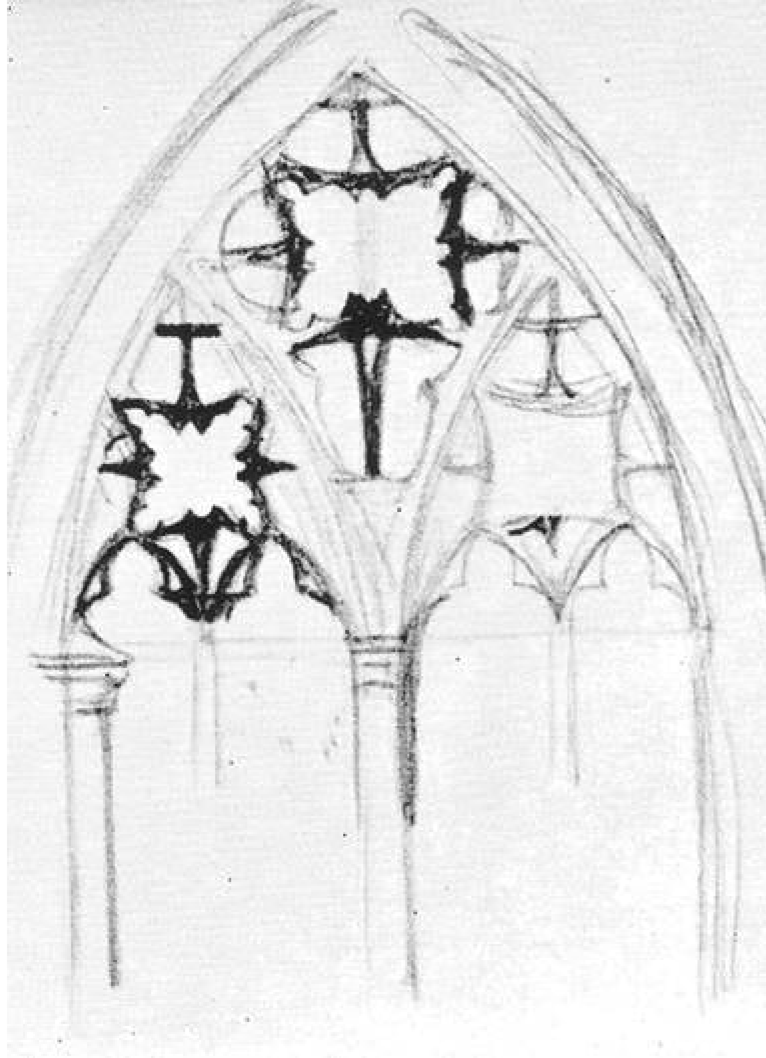
Mi canción será una pieza muy labrada y espero que muy hermosa. ¿Crees que la música de un canon estropearía la melodía? Espero que no, más bien al contrario. Pero si sucediese lo peor, dado que una voz de solo aguanta contra los instrumentos, podría ceder la continuación del canon a un violín. Me gustaría oír lo que dirá Sir Robert Stewart. Así están las cosas ahora. Al principio intenté que la melodía fuese estrictamente la misma en cada nota y en el ritmo igualen todos sus giros (siempre con la excepción de las alteraciones para salvar el trítono); pero vi que era impracticable y que había alcanzado ese punto en el que el arte pide una forma menos rígida, más suelta. Aflojar, no apretar el lazo. Ahora estoy haciendo el canon muy estricto en cada verso pero permito alguna variación, la cual viene además demandada por el cambio de palabras de un verso a otro. Sin duda la melodía se convierte en una forma genérica que se especifica nuevamente en cada verso, con un efecto excelente. Es como un nuevo arte. No me permito ninguna modulación: el resultado es que la melodía cambia de tonos, a saber, los de la, mi y sol (es el único modo en que sé hablar de

ellos, y tienen una personalidad propia que no es ni la de la música popular ni la de la música clásica ni la del canto, hasta donde puedo verlo). El primer cambio es hacia el modo la: debería ser menor, pero el efecto no es exactamente ese, más bien se siente que do sigue siendo la nota dominante pero ha cambiado su lugar en la escala. Esta impresión va asistida por la armonía, porque como la tercera no queda apagada las cuerdas parecen tomar el mando. El acorde al inicio de cada frase es el acorde común o primera inversión; el 6/4 puede aparecer en la barra, por supuesto, y las discordias tienen lugar entonces o ya están previstas. Quizá la armonía sea pesada, pero trabajo de acuerdo con las únicas reglas que conozco. Avanzo muy poco a poco y espero obtener recompensa al final. Ahora debo acostarme.

¿Quién es la señorita Cassidy? Se trata de una anciana que a menudo me ha pedido que vaya a Monasterevan y el cambio y el descanso de unas cortas vacaciones que supone su hospitalidad se han convertido en uno de los estímulos de mi vida. San Cernin fundó el monasterio, se cuenta una curiosa historia sobre él. Enrique VIII lo confiscó y pasó a ser propiedad de Lord Drogheda. Le espera la maldición habitual sobre las tierras monacales y nunca cambia de manos en la línea sucesoria directa. A los actuales Lord y Lady Drogheda no les interesa. Salvo por Moore Abbey, que es un hermoso parque, la región es llana, con ciénagas, ríos y canales. El río principal es el Barrow, que los antiguos poetas irlandeses llaman el mudo Barrow. Yo lo llamo el borboteante y bruno Barrow. Ambas descripciones son justas. La región tiene, sin embargo, su encanto. Los dos encantadores jóvenes viven muy cerca.

Con mis cariñosos saludos para la señora Bridges y la señora Molesworth, tu afectuoso amigo,

Gerard



Arco gótico (probablemente 1865 o 1866).

SERMONES Y ESCRITOS DEVOCIONALES

Del sermón para el 5 de octubre, 1879, en Bedford Leigh

… (2) Cuánto mejor rezar el rosario. Un modo de meditar en las personas del misterio: los ejemplos. Otro, dar un especial significado a las palabras del avemaría, como «Llena eres de gracia», de acuerdo con el misterio que se está rezando: ejemplos.

Aunque se trata de una devoción a la Virgen María, todos los misterios salvo dos tienen que ver con el Señor. Y los dolorosos, exclusivamente con Él. Se trata de insistir en la vida de Jesucristo en compañía de su madre, María, tomándola como testigo de su bondad, su misericordia, su aflicción, su gloria en Dios, etc.

(3) Ver el texto: la variedad de hombres que se encomiendan a la protección de la Virgen María, véanse las expresiones de las letanías. Ella es de hecho la *madre universal*; a diferencia de sus hijos, ella ama a todos. No extraña que pueda hacer tal cosa, pues en ella se dan cita cosas que se consideran y que incluso son contrarias e incompatibles, como la virginidad y la maternidad; también el valor y la humildad, la gravedad y la modestia, la sabiduría y el silencio, el retiro y la celebridad.

San Bernardo dice: todas las gracias llegan a través de María. Esto es un misterio. Como el cielo azul, que por su riqueza de color no mancha la luz del sol aunque el humo y las nubes rojas lo hagan, así las gracias de Dios nos llegan inalteradas pero a través de ella. Es más, ella adorna el cielo del católico y cuando más brillante es más lo es también su hijo, el sol; el que no ve ningún azul no ve tampoco el sol, y eso sucede con los protestantes.

Dios es santidad, solo ama la santidad, solo le importa la santidad, solo por ella creó el mundo (el cual, sin el hombre, si se agitase o exprimiese no ofrecería a Dios ninguna santidad). La Virgen María se asemeja a Dios en este sentido, solo ama o le importa esto. Ahora bien, Dios promueve la santidad mediante su gracia, la cual no concede directamente sino vertiéndola de su vasija, tomándola del armario en su almacén. En cierto sentido está encerrada en ella como en un recipiente. María nos comprende como si fuese ella y no nosotros la que se encontrase en la circunstancia en cuestión: un pecador que hace penitencia, aunque ella sea inocente; un soldado en el campo de batalla, aunque es mujer. Pero cuando todo está ya dicho el corazón no puede abarcar su grandeza, la lengua no puede pronunciar su alabanza.

Sermón para la tarde del domingo, 23 de noviembre de 1879, en Bedford Leigh

Lc II: 33. *Et erat pater eius et mater mirantes super his quae dicebantur de illo*.

… Nuestro Señor Jesucristo, mi hermano, es nuestro héroe, un héroe que todo el mundo necesita. Sabéis cómo se escriben los libros de cuentos, que muestran a un hombre ante el lector y lo pintan muy guapo y lo llaman valiente y se refieren a él como «mi héroe» o «nuestro héroe». A menudo las madres convierten a su hijo en un héroe, o las chicas a un novio o las esposas a su marido. Los soldados convierten a un gran general en su héroe, un partido hace lo mismo con su líder y una nación con todo ciudadano que le proporcione gloria, sea un rey, un guerrero, un gobernante, un filósofo, un poeta o cualquier otra cosa. Pero Cristo es «el» héroe. Lo es también de un libro o libros, de los divinos evangelios. Es un guerrero y un conquistador, de quien está escrito que marchó en busca de conquista. Es un rey, Jesús de Nazaret rey de los judíos, aunque cuando llegó a su reino los suyos no lo recibieron y ahora, al haberlo rechazado su pueblo, los gentiles somos sus súbditos. Es un gobernante que con su sangre escribió el Nuevo Testamento y fundó la Iglesia católica, que no puede perecer. Es un filósofo que nos ha enseñado los misterios de Dios. Es un orador y un poeta, como se demuestra en sus elocuentes expresiones y parábolas. Es el héroe del

mundo entero, el deseo de las naciones. Pero lo es también de las almas solitarias, es el héroe de su madre, no como fruto de un afecto maternal desproporcionado sino porque, como el ángel le dijo a ella, porque fue el hijo del Altísimo y porque todo lo que Él dijo e hizo, o se dijo y se hizo sobre él, lo guardaba ella en su corazón. Es el verdadero amor y el novio de las almas de los hombres: las vírgenes lo siguen dondequiera que vaya; los mártires lo siguen a través de un mar de sangre aunque eso les reporte gran tribulación, todos sus siervos toman a su cruz y le siguen. E incluso los que no le siguen, pero le buscan con denuedo, lo reconocen como héroe y desearían responder a su llamada. Deberíamos hablar de Él a los niños en cuanto aprenden a hablar, para que lo conviertan en el héroe de sus corazones. Pero hay padres católicos que faltan vergonzosamente a su deber: existen hijos de católicos que ya de adultos apenas conocen su nombre. ¿Se excusarán esos padres con el argumento de que dejaron la instrucción en manos del sacerdote o del maestro? Si los enviaron muy pronto a la escuela podrían ofrecer esa excusa, pero cuando no lo hacen, ¿qué otra ofrecen? Es de boca de su padre o de su madre como debería empezar a aprender un niño. Pero los padres se dedican al cotilleo o la bebida mientras los niños no han oído hablar de su Señor y Salvador. Aquellos de vosotros que aún sois jóvenes y no os habéis casado todavía decidíos a que, si Dios bendice vuestro matrimonio con hijos, no suceda esto y tengáis más piedad de los vuestros.

En Jesucristo se encuentran todas las cosas que pueden hacer del hombre algo hermoso y amable. Era físicamente hermoso. Esto lo sabemos en primer lugar por la tradición de la Iglesia que lo dice y por los autores sagrados que coinciden en aplicarle estas palabras: «Eres hermoso sobre todos los hombres». Incluso contamos con descripciones de Él escritas en tiempos antiguos. Nos dicen que era moderadamente alto, bien proporcionado y esbelto, de rasgos regulares y agraciado, de cabello cercano al castaño, con la raya en medio, que se rizaba sobre las orejas y el cuello como las hojas de un avellano se rizan sobre el fruto. Tenía además una barba de dos puntas que, lo mismo que su cabello, no cortaba nunca; y, dado que su salud era perfecta, ningún pelo de su cabeza caería al suelo nunca. Obviamente, no es seguro que sea correcta la descripción que resumo (hablo de memoria, pues no tengo el original a mano), pero en la

Iglesia, a lo largo de muchas generaciones, ha sido habitual dibujar al Señor así, sea en la mente o en las imágenes.

… Hablemos ahora de su mente. Fue el mayor genio que haya vivido jamás. Sabéis lo que es genio, sin duda: belleza y perfección de la mente. Del mismo modo que la perfección física distingue a un hombre entre sus congéneres, la de la mente puede destacar por su hermosura entre las demás, y a eso lo llamamos genio. Cuando a ese genio se le instruye y ejercita debidamente, tenemos la sabiduría. Porque sin instrucción el genio es imperfecto, del mismo modo que la sabiduría lo es sin genio. Pero Cristo, según se lee en la escritura, destacó en sabiduría y en el favor de Dios y de los hombres: esa sabiduría, en la que sobrepasó a todos los hombres, tenía que basarse en un genio sin rival. Luego Cristo fue el mayor genio que haya vivido jamás. No debéis pensar que Cristo no necesitaba de tal cosa llamada genio y que su sabiduría procedía del cielo puesto que era Dios. Hablar así es hacerlo como el hereje Apolinar, que dijo que Cristo tenía un cuerpo humano pero no un alma, que no necesitaba de una mente y un alma porque su divinidad, el verbo, era su mente y su alma. No, Cristo era perfecto hombre y tenía tanto mente como cuerpo y esa mente, sin duda, era de rara excelencia y belleza. Era un genio. Del mismo modo que Cristo vivió y respiró y se movió en un auténtico cuerpo humano y no en el de un fantasma y en él trabajó, sufrió, fue crucificado y murió y fue enterrado, del mismo modo que por medio de los actos de su voluntad humana adquirió méritos, también razonó y planeó e ideó las cosas mediante los actos de su genio humano, genio perfecto por una sabiduría propia, no solo la divina.

Tenemos testigos de su genio en los hombres que, enviados a arrestarlo, volvieron con las manos vacías, hechizados por su elocuencia y diciendo: «Ningún hombre ha hablado como lo hace este».

Una prueba aún mejor la encontramos en sus propias palabras, en su Sermón de la Montaña, en sus parábolas, en todo lo que dijo y ha quedado recogido en el evangelio. Hermanos, estamos tan acostumbrados a ellas que ya no nos sorprenden como le sorprenden a quien oye por primera vez esas palabras, o de otro modo diríamos también: «Ningún hombre…». No hay historia ni parábola como la de Cristo, tan luminosa, tan penetrante, tan conmovedora. Ningún proverbio ni refrán contiene tal riqueza: están sus enseñanzas tan lejos de los pensamientos humanos como las estrellas, como

las lilas al sol; no hay en la literatura nada que iguale al Sermón de la Montaña; si lo hay, que alguien lo demuestre.

En tercer lugar, mucho más allá de la belleza del cuerpo, mucho más allá que el genio y la sabiduría, que la belleza de la mente, está la belleza de su carácter, de su carácter en cuanto hombre. Incluso la mayoría de sus enemigos, los que no creen en Él, admiten que nunca se visto en el ser humano un carácter tan noble. El pagano Platón, el mayor de los filósofos griegos, predijo mediante su sabiduría una imagen del hombre justo, crucificado, y esa imagen se ha cumplido en Cristo. Pobre fue su nacimiento, laboriosa su vida, amargo su final. A través de la pobreza, del trabajo y la crucifixión, brilla más la majestad de su naturaleza. Ningún corazón fue tan tierno como el suyo, pero no se trataba solo de ternura: ese corazón era también valeroso y firme. La sola idea de su pasión le pareció más allá de lo sufrible, y no obstante la aceptó. Cuando quería, era temible: cogió un látigo y él solo despejó todo el templo. A menudo reflexionamos sobre la idea de su delicadeza con los niños, con los afligidos, con los pecadores, pero con menos frecuencia en sobre la de su fortaleza. Por mi parte, me gusta sentir que le habría temido. También oímos hablar de su amor, como el que expresó por Juan y por Lázaro; e incluso amor a primera vista, como el del joven que había cumplido todos los mandamientos desde su juventud. Pero cuando hacía falta avisaba o reconvenía a sus amigos, a Pedro, a Marta, incluso a su propia madre. Porque, como dice san Juan, estaba lleno de gracia y verdad.

Pero, hermanos, de todo lo que pudiera decirse de su carácter quisiera destacar una cosa y os ruego que le prestéis atención. Le gustaba alabar, le gustaba recompensar. Sabía lo que había en el hombre, conocía mejor que nadie los errores de los hombres, y sin embargo era quien los alababa con mayor calidez. Cuando realizaba un milagro le añadía: «Tu fe te ha salvado», de tal modo que casi parecía que lo había obrado quien lo recibía, no él.

Sermón para la tarde del lunes 25 de octubre de 1880, sobre la divina providencia y los ángeles custodios (siendo el 24 la fiesta de san Rafael (he rezado el lunes 4 y también el 11, pero no tomé ninguna nota).

Notas. Dios conoce lo infinito, todo, y lo percibe de modo particular. Nosotros no podemos hacer dos cosas a un tiempo, esto es, no podemos prestar toda nuestra atención a dos cosas distintas a la vez. Dios sí puede. Se interesa más por el negocio de un comerciante que el propio comerciante, por la conducción de un barco que el propio piloto, por la amante de un hombre que…

(Como consecuencia de esta palabra, «amante», se me dejó en suspenso y se me prohibió tajantemente —sucedió algo más tarde— que predicara sin que se hubiese revisado el sermón. Sin embargo, cuando llegó el momento de dar el siguiente sermón y siguiendo esta normativa tuve que entregarlo para que el padre Clare lo revisase, desdeñó el asunto y se negó a echarle un vistazo).

… el propio hombre, en el dolor más que quien lo sufre, en nuestra salvación más que nosotros mismos. Para él están contados los cabellos de nuestras cabezas. Él presta atención a todas las cosas y las cuida, aunque no del mismo modo; no cuida ni ama ni provee a todos por igual, no atiende a las cosas pequeñas lo mismo que a las grandes, a las bestias lo mismo que a los hombres, a los malos los mismo que a los buenos, a los réprobos que se niegan a acercarse a Él que a los elegidos que lo desean. Es una ley por Él establecida que no se debe uncir al buey que se sale del maizal, pero esta indicación se hizo como ejemplo para los hombres, no para el animal; porque ¿se preocupa Dios del buey?, se pregunta san Pablo. En otras palabras, comparado con su cuidado por los hombres el de Dios por el buey es inexistente. Y, sin embargo, es cierto que cuida de él y de cualquier pajarillo y de cualquier animal y les provee de comida. Ni un gorrión, dijo el Señor, cae al suelo sin que lo sepa nuestro padre, esto es, sin que lo advierta y lo permita y lo desee. Pero nosotros los hombres, añadió, valemos más, mucho más que un número cualquiera de gorriones, por alto que sea. De modo que Dios cuida de todo y se preocupa y provee a todas las cosas, pero a nosotros los hombres nos cuida más.

Por consiguiente, todo lo que vemos ha sido hecho por nosotros y se nos ha entregado: el sol, la luna y los demás cuerpos celestes que nos iluminan, nos dan calor y por los que medimos el tiempo; el carbón y el petróleo con el que producimos luz y calor artificiales; los animales y plantas que usamos para alimentarnos y vestirnos; la lluvia, el viento y la nieve que

hacen que crezcan y nos rindan su tributo; el agua y los jugos de las plantas que bebemos; el aire que respiramos; la piedra y la madera con las que construimos nuestras casas; los metales que usamos para fabricar nuestras herramientas y monedas; el canto de las aves, las flores y sus aromas y colores, los frutos y su delicioso sabor. Y así sucesivamente: registra el mundo entero y encontrarás millones de millones de creaciones pensadas para nuestro uso y diseñadas para nuestra admiración.

Y, sin embargo, esta providencia es imperfecta, claramente imperfecta. El sol brilla demasiado tiempo y abrasa la cosecha, o la lluvia es demasiado abundante y la pudre o causa inundaciones que la arrasan, el aire y el agua llevan el veneno de la epidemia… Todo está lleno de defectos, fallos, imperfecciones. Del mismo modo que hay muchas señales de que la sabiduría de Dios nos provee las hay de que aún necesita que provea más, de que algo ha convertido esta providencia en un marco destrozado o una tela de araña desbaratada.

Preguntémonos ahora, hermanos míos, por qué sucede esto. Advertimos con tristeza que es así. Pero hay en esto un bien, porque si no sintiésemos de vez en cuando nuestra necesidad de Dios y nuestra dependencia de Él la mayoría dejaríamos de rezarle y darle las gracias. Si lo hiciera todo lo trataríamos como si no hiciese nada mientras que así, al no hacerlo todo, nos vemos obligados a recordar lo mucho que hace y a pedirle más. Y nada desea Dios como que sus criaturas recurrían a Él.

Hay, sin embargo, un gran medio que nos ha proporcionado a todos nosotros para remediar las carencias de esta providencia general y habitual. Esta providencia especial consiste en otorgarnos a cada uno un ángel de la guarda…

… El ángel de la guarda sigue todos nuestros pasos, conoce cada cabello de nuestra cabeza, contempla cada uno de nuestros actos, buenos y malos; lo ve y lo recuerda todo. Incluso entra en nuestro corazón, pues los ve a la luz de conocimiento de Dios y Dios le revela todo lo que puede serle útil en su tarea de guiar la persona que se le ha confiado hacia reino de los cielos. Aunque conoce y recuerda todos los males que hemos cometido no será él quien nos acuse, allí donde no pueda ayudarnos guardará silencio; solo hablará de nuestras buenas acciones y alegará en nuestra defensa todo el bien que ha visto en nosotros. Su trabajo consiste en ayudarnos a

salvarnos, ayudar a nuestro cuerpo y nuestra alma. Por consiguiente, haremos bien en sentirnos avergonzados ante nuestro ángel de la guarda, pero no de carecer de otros sentimientos hacia él que la vergüenza y el temor, porque es un amigo leal y caritativo, que nunca ha abandonado su puesto ni se ha dormido en él ni ha descuidado el menor detalle que pudiera sernos de ayuda ni ha dejado de intervenir durante el tiempo que hemos vivido bajo su protección. Debemos confiar profundamente en él, reverenciarlo, amarlo y pedirle ayuda con frecuencia.

En este punto, hermanos, debo afrontar una objeción que tal vez se esté abriendo camino en vuestra mente: si todo el mundo cuenta con un guardián tal vigilante y poderoso a su lado, ¿por qué suceden cosas como una muerte repentina, una fiebre, un envenenamiento por error, una herida de bala o cualquier otro percance, como el que produce una caída, una quemadura, un tropezón o una torcedura? Para empezar, los ángeles de la guarda no impiden muchas de las desgracias que pueden ocurrirnos, esa es la primera respuesta que hay que dar. En segundo lugar, su poder sobre nosotros depende en parte del poder que les concedemos y al ponernos en sus manos, pidiéndoles expresamente que nos ayuden, les permitimos que lo ejerzan, pues las gracias especiales de Dios son siempre para sus servidores especiales. No han de salvarnos de nuestra propia locura y nuestra propia maldad, ni siquiera de la locura y la maldad de otros hombres, pues somos dueños de nosotros mismos y libres de actuar, por lo que debemos aceptar las consecuencias de nuestros actos. Es más, el hombre es el guardián de su hermano y puede cuidarlo bien o mal, del mismo modo que Caín no cuidó de Abel sino que lo asesinó. Pero la respuesta completa es esta: al adjudicarnos un ángel de la guarda Dios no pretende que sirvan como escudo contra todos los males que hereda la carne, eso habría equivalido poco más o menos a devolvernos al estado paradisíaco que hemos perdido; lo que pretendía, al acompañarnos por este mundo de maldades y errores, a veces evitándonos sus golpes y zarandeos y a veces permitiendo que caigan sobre nosotros, era guiarnos hacia lo mejor; cuánto mejor no será, hermanos míos, cuando lleguéis al final de ese camino, volver la mirada atrás y advertir la maravillosa sabiduría con la que os ha guiado vuestro ángel de la guarda. Mientras tanto la providencia de Dios permanece en penumbra y no

podemos aspirar a conocer el porqué ni el para qué de tantas cosas que Él permite que nos sucedan…

Ejercicios espirituales

(*Principium sive fundamentum*)

Ejercicio:

El hombre fue creado para alabar, reverenciar y servir a Dios nuestro Señor, y para salvar así su alma. El resto de las cosas que hay en el mundo fueron creadas para el hombre, para ayudarle a alcanzar el fin para el que fue creado. De lo que se sigue que el hombre ha de hacer uso de las criaturas en la medida en que le ayudan a cumplir con su fin y abstenerse de hacerlo en la medida en que se lo impiden. Para lograrlo es preciso que nos volvamos indiferentes hacia las cosas creadas, hasta donde dependa de la decisión de nuestra voluntad y no estén prohibidas. De tal modo que por nuestra parte no buscamos la salud en lugar de la enfermedad, la riqueza en lugar de la pobreza, el honor en lugar del deshonor, una vida larga en lugar de una corta; y lo mismo sucede en todo, porque deseamos y elegimos solo aquello que nos lleve mejor hacia el fin para el que fuimos creados.

Notas:

Homo creatus est. Agosto de 1880. Durante este retiro que estoy haciendo en Liverpool he estado pensando en la creación y ese pensamiento me ha guiado de forma natural por estos ejercicios. Transcribo algunas ideas. Podemos deducir que todas las cosas han sido creadas a partir de la observación del mundo exterior o de nuestro propio mundo interior. El primero es el procedimiento que se sigue habitualmente, pero el segundo deja una impresión más viva en la mente. Me veo a mí mismo tanto en cuanto hombre como en cuanto yo mismo como algo muy determinado y distinto, en realidad más distinto y elevado que nada de lo que veo a mi alrededor; me veo con mis placeres y mis dolores, mis capacidades y mis experiencias, mis fallas y mi culpa, mi vergüenza y mi sentido de la belleza,

mis peligros, esperanzas, temores, y mi destino, más importante para mí que ninguna otra cosa. Y cuando pregunto de dónde viene toda esta muchedumbre de cosas, tan rica, tan variada, tan importante, nada puede responderme. Y esto sucede tanto si hablo de la naturaleza humana como de mi individualidad, mi propio ser. Porque la naturaleza humana, al ser más elevada, consciente y particular que ninguna otra cosa en el mundo, no puede haberse desarrollado o haber evolucionado o haber cuajado de cualquier manera a partir de la vastedad del mundo o por el concurso de fuerzas naturales sino debido a una determinación de grado superior a ella misma y, desde luego, a todo lo que vemos, pues esta fuerza debía empujar los elementos iniciales e inertes hasta el grado que se requería. Y esto se cumple aún mejor si hablamos de la mente cuando observo mi propio ser, mi conciencia y percepción de mí mismo, esa sensación de mí mismo, de un yo por encima de todas las cosas, que es más característica que el sabor de la cerveza o del alumbre, que el aroma de la hoja del nogal o del alcanfor, y que no es comunicable por ningún medio a otro hombre (así, de niño, solía preguntarme yo: «¿cómo lo percibirá otro?»). Nada en la naturaleza alcanza este grado inexpresable de intensidad y particularidad del yo, de mi propio ser. Nada lo explica ni se le asemeja excepto el hecho de que los demás hombres tienen la misma conciencia de sí mismos. Pero esto solo multiplica el fenómeno que es preciso explicar, en la medida en que los casos se asemejan. Para mí, no obstante, no hay semejanza alguna: al observar la naturaleza solo percibo el yo en un recipiente, el de mi propio ser. Ningún desarrollo, refinación o condensación de nada sugiere un signo de que algo sea capaz de corresponderse con este hecho o de proporcionarme otra percepción, una que se le parezca…

7 de agosto de 1882. La expresión de Dios en sí mismo es el verbo, fuera de sí mismo es este mundo. Este mundo es pues palabra, expresión, noticia de Dios. Por consiguiente su fin, su propósito, su sentido, es Dios y su existencia consiste en nombrarlo y alabarlo. De ahí que la alabanza deba ponerse antes que la reverencia y el servicio. El mundo debe a su modo entregar su ser a Dios como respuesta al ser que Él le ha dado o debe devolverle ese ser que Él le ha concedido. Esto se logra mediante el gran sacrificio. Contribuir a ese sacrificio es el propósito para el que fue creado el hombre.

Notas sobre Suárez, *de mysteriis vitae Christi*

… Hay una escala o una diversidad de intensidad que es también finita y culmina en dirección ascendente en la verticalidad del tronco de la divinidad y la procesión de las personas divinas. Dios, por tanto, puede transformar el yo que existe en un hombre y elevarlo a un grado superior, esto es, a un grado de determinación de sí mismo por el lado de la bondad. Pero aquí surge una dificultad aún mayor, porque ¿cómo podemos decir que cada yo tiene, en particular, ese yo mejor o esa escala de lo malo a lo bueno? En abstracto puede encontrarse semejante diversidad de intensidad y es concebible que haya un yo, en acto o en potencia, en cada uno de esos grados, pero ¿cómo puede cada yo poseerlos todos? Esto parece que contradice su libertad, y más si tenemos en cuenta la expresión de la libertad moral en la vida, en las existencias de los hombres y en la Historia, y comprobamos que no solo se comportan de modo diferente en las mismas circunstancias y con las mismas gracias en apariencia, no solo pasan todos tan rápidamente de lo bueno a lo malo como de lo malo a lo bueno sino que —cosa que es intrínseca al hombre— la influencia de su propio pasado y de la preexistente disposición de la voluntad con la que llegan a la acción parece irregular y en unas ocasiones obran bien mientras que en otras pecan: a veces un hombre decide ser pecador y se convierte en un santo y otras decide ser un santo y se hunde en el pecado, y de hecho atraviesa todo tipo de vicisitudes y cambia en innumerables ocasiones.

Este es un tema difícil, pero tal como lo veo la verdad es esta: en primer lugar, aunque el yo en cuanto personalidad es anterior a la naturaleza no lo es a la determinación. Si hubiera algo que fuese anterior incluso a la determinación, algo de lo que esa determinación fuese un grado, entonces podríamos suponer que ese elemento, como todo lo demás, está sometido a la voluntad de Dios y puede medirse de un modo u otro. Pero esto equivale a decir que una cosa es y no es ella misma, es y no es A, existe y no existe, porque el yo antes de la naturaleza no es nada, solo posibilidad; solo con el añadido de una naturaleza se convierte propiamente en un yo, por ejemplo en una persona: solo en la medida en que es anterior a la persona, esto es, en la medida en que es un yo definido (y no meramente la posibilidad de un caso o un aspecto de la naturaleza), se identifica con el nivel moral, con la

determinación de lo bueno y lo malo. Y hasta ese momento tiene su posibilidad, del mismo modo que tendrá su existencia, en Dios, pero no de tal modo que Dios convierta la determinación en indeterminación o la diferencia en indiferencia. La indiferencia, la ausencia de un grado particular, se encuentra en la naturaleza que se añadirá. Y cuando la naturaleza es un añadido no se puede creer, como piensan los tomistas, que en toda circunstancia de libre albedrío la persona permanece en sí indiferente a las alternativas y que Dios determina cuál elegirá, aunque lo haga libremente. La dificultad no se encuentra tanto en el hecho de que la persona venga determinada por Dios y no obstante elija libremente, puesto que eso puede y debe suceder, sino en que se la suponga igualmente dispuesta o determinada hacia ambas cosas a la vez. Esto es imposible por definición y destruye la noción de particularidad y de libertad.

Sin embargo, en cualquier circunstancia está dentro del poder de Dios hacer que la criatura decida, y lo haga libremente, de acuerdo con su voluntad; pero no sin un cambio o una circunstancia, por encima y por debajo del acto en sí de determinación por su parte. Esta circunstancia es o bien de gracia, es decir, de un elemento sobrenatural que se vierte sobre la naturaleza, o bien de más gracia que se añade a la gracia ya concedida, y adopta la forma de una mayor percepción de la voluntad, afectándola y orientándola hacia el bien que propone. Hasta ese momento se trata de una afección necesaria y obligatoria en la criatura, a la que el albedrío por la parte de la criatura puede o no dar su consentimiento. Habitualmente, cuando se nos concede una gracia sentimos primero el acto necesario y forzoso y después el acto libre de nuestra parte, de consentimiento o rechazo según el caso. Ese consentimiento o rechazo se concede a un acto que se ha de realizar inmediatamente o más adelante, pero está en la naturaleza de las cosas que ese acto sea siempre futuro, aunque se trate de un futuro inmediato o de ese futuro que aparece en actos y expresiones como «Tengo que preguntarte por tal y tal cosa», «Quisiera disculparme», «Me gustaría decir», etc. Y habitualmente los motivos para el rechazo está aún presentes aunque el motivo para el consentimiento haya fortalecido la acción, recién concluida o incluso todavía en funcionamiento, de la gracia. Por tanto, en los casos ordinarios el rechazo es posible no solo física sino también moralmente, y a menudo tiene lugar. Pero el rechazo, aunque siga

siendo físicamente posible, se convierte en moral y estrictamente imposible del siguiente modo.

… Por consiguiente, en esa «escisión» del ser que cada una de sus criaturas muestra tan solo a los ojos de Dios (o ese «nudo» de ser no escindido), Dios puede elegir innumerables puntos en la línea (o innumerables escisiones del «nudo») allí donde la criatura ha consentido y consiente en la voluntad de Dios del modo señalado arriba. Pero esos puntos pueden encontrarse lejos, muy lejos, del grado en que de hecho se encuentra en un momento dado. Es en ese mundo de lo posible donde Dios de momento mueve a su criatura hacia esto, atrayéndolo hacia sí por medio de la gracia y el consentimiento, es más, revistiendo a su yo provisionalmente con un yo lleno de gracia y consentimiento. En ese cambio consiste la gracia. Pues gracia es toda acción, toda actividad de parte de Dios mediante la cual, al crear o después de crear, lleva a la criatura a o hacia el propósito de su existencia, que es el sacrificio de sí por Dios y su salvación. Es, digo, toda actividad de este tipo de parte de Dios, de tal modo que en la medida en que esta acción o actividad es de Dios es una fuerza divina, el Espíritu Santo, y dado que todo se realiza a través de Cristo, es también el espíritu de Cristo; en la medida en que es acción, correspondencia, por la parte de la criatura es *actio salutaris*; en la medida en que se la contempla *in esse quieto* es Cristo quien se encuentra en uno de sus miembros por un lado, es el miembro quien vive en Cristo por el otro. Es como si un hombre dijese que Cristo actúa en él y que él actúa en Cristo, solo que no se trata de una actuación sino de la verdad: es Cristo quien *es* yo y soy yo quien es Cristo.

Está claro, por tanto, qué verdadero es lo que se dice en la página 53 sobre la correspondencia como gracia, quizá la gracia de las gracias. Porque la correspondencia forzosa y momentánea, al ser un cambio desde una situación peor y carente de gracia a una mejor, a un yo tocado por la gracia, es una gracia, un favor, y lo es en el sentido estricto de la palabra; es gracia concedida para ese momento y que se ofrece para una continuación. Pero la correspondencia continua y voluntaria es una bendición mayor y por tanto una gracia en grado mayor y, dado que solo podía llegar a través de la primera y forzosa (el «anticipo»), la segunda multiplica la primera y supone

una gracia sobre otra o, como dice san Juan, una gracia más libre por la parte del hombre y también doblemente libre, voluntaria, por la de Dios.

¿Qué quiere decir entonces Marie Lataste[262] (o Cristo, al hablarle a ella) cuando asegura que se le concede una gracia como respuesta a una oración? Primero, que tanto la salvación como cualquier gracia necesaria se conceden de ese modo. Pero, más en particular, creo que en el fondo se refiere al simple acto del albedrío. Pues la oración es la expresión ante Dios de un Deseo y, dado que Dios conoce nuestro corazón, el solo concebir ese deseo es una oración a los ojos de Dios (ver Rom VIII, 26-27). Porque ha de haber algo propiamente del lado de la criatura en el acto de corresponder a la gracia: el albedrío, el veredicto del lado de Dios, el decir «sí», el asentimiento, y contemplada en sí la criatura es hasta tal punto nada ante su Creador que no consiste en otra cosa que el mero deseo, discernible por los ojos de Dios, de hacer como Él quiere, como corresponde, y decirle que sí; la correspondencia en sí por parte del hombre no consiste tanto en corresponder cuanto en el deseo de hacerlo, y este mínimo atisbo de deseo, esta aspiración única, es la vida y el espíritu del hombre. Pues más allá de esto todo toda la acción de correspondencia actual, cualquier cosa que deje algún rastro a cualquier mirada salvo la de Dios, requiere nueva gracia o la continuidad de la gracia ya concedida, una gracia concomitante.

Observad que la oración, entendida en este sentido, como esta aspiración o anhelo del espíritu hacia Dios, es un anticipo de aquello que ha de hacerse, del mismo modo que la gracia que se recibe es un anticipo por parte de Dios de lo mismo, y es aquí donde una criatura, un hombre, difiere tanto de otro: en uno Dios encuentra solo la forzada correspondencia con su anticipo (como he explicado anteriormente), en otro encuentra tras este un acto de libertad propiamente dicho. Y mediante este acto infinitesimal la criatura hace lo que le toca para salvar la distancia entre su grado actual e inferior de voluntad y ese otro, futuro y superior…

Ahora bien, aunque es cierto que Dios puede elevar a cualquiera desde cualquier grado de voluntad y de ser, por muy bajo que sea, hasta uno en el que reciba la gracia de Dios y corresponda a ella —san Pablo lo hizo maravillosamente, por ejemplo— y aunque no podemos saber por qué Dios hace esto con un hombre y no con otro, o con todos, no obstante es fácil advertir algunas cosas que ayudan a explicar ejemplos como los de san

Pablo, san Mateo o el buen ladrón. San Pablo, si bien es posible que estuviese en pecado y se resistiese con vehemencia a la gracia que recibía cuando fue derribado, en el momento en que fue elevado a la gracia de la conversión —aunque tal cosa hubiese supuesto en ese instante una violencia contra su voluntad, cosa que no fue— correspondió a la gracia con toda sinceridad entonces y siempre, a partir de ese momento. Pero si la voluntad es siempre, tanto moral como prácticamente, libre y en peregrinación, *in via*, podría no haberlo hecho, podría haber resuelto más tarde abandonar el camino: se dice a sí mismo…

El anticipo de la acción del hombre por parte de Dios mediante una gracia previa, que lleva consigo un consentimiento por parte de la voluntad del hombre, parece asistir a la acción del albedrío que le sigue y a la que, mediante su constante transmisión y aliento y mediante la recepción y correspondencia del hombre, conduce […] del mismo modo que la creación de los hombres y los ángeles en la gracia gratificante asiste al acto mediante el cual entraron con Dios en la alianza de la justicia original o del mismo modo en que las virtudes infusas del bautismo asisten a los actos de fe que le siguen mucho más tarde. Esto concuerda con la luz que en cierta ocasión recibí sobre la naturaleza de la fe: que se trata de Dios en el hombre, conociendo su propia verdad. Es como el hijo de un gran noble, instruido por su padre y su madre para recibir según el protocolo a su abuelo durante una visita: el niño no comprende las palabras que recita, desconoce su significado, pero comparte la intención que produce ese significado. Los padres comprenden lo que ellos mismos no dicen, el niño dice lo que él mismo no comprende, pero tanto ellos como él desean dar esa bienvenida.

La voluntad está rodeada de objetos de deseo como la aguja de la brújula lo está de los puntos cardinales. Se mueve por tanto en dos dimensiones. Es decir, que se ve atraída por una afección hacia un punto A y eso sucede libremente, y puede cambiar también libremente de dirección hacia cualquier otro punto B, lo que supone moverse dentro de un arco. De hecho, tiene hasta cierto punto en sus afecciones una tendencia o atracción por todo objeto y el *arbitrium*, la voluntad electiva, decide: esta es la aguja más conveniente. Pero en el hombre, tras la caída, todo este movimiento y estas dos dimensiones, *keîtai en tôi ponerôi*,[263] de tal modo que la acción elevadora y sobrenatural de la gracia tiene lugar como en una tercera

dimensión, en un movimiento del que el hombre es completamente incapaz. Observad aquí lo que se hace evidente: que la acción de esa gracia tiene dos caras, una la de ayudar al hombre a determinar la voluntad hacia el objeto correcto en un campo y otra la de elevarlo desde ese campo a otro plano, paralelo y más alto; al mismo tiempo estimula su acción, en el plano y en la dirección adecuados, hacia el objeto correcto. De modo que en realidad la gracia tiene tres, y no dos caras: 1) acelera, estimula, mueve hacia el objeto, hacia el bien: esto sucede especialmente en los afectos y puede tratarse de una gracia natural, y en su grado más alto parece ser la gracia de los novicios; 2) corrige, orientando la voluntad de una dirección a otra, como la aguja en un arco, determinando su elección (estimulando su elección, quiero decir, pues sigue siendo libre): esto afecta a la voluntad electiva o capacidad de elección y en esto consiste específicamente la gracia de la mente madura; y 3) eleva al receptor de la gracia de un nivel a otro, a un acto vital en Cristo; es auténticamente el dedo de Dios que toca el corazón de la personalidad, que nadie más puede alcanzar y al que el hombre no puede responder mediante ningún otro resorte, solo mediante el simple reconocimiento, el movimiento que del otro lado solo Dios puede percibir (*subito probas eum*),[264] la aspiración que responde a su inspiración. Sobre esto he escrito más arriba y lo hice también hace tiempo.

Cuando el hombre fue creado en la gracia, esto es, en el estado elevado y sobrenatural, y su voluntad se dirigió hacia Dios, la labor de la gracia actual fue toda del primer tipo. Este puede llamarse de gracia creativa, la gracia que destinaba a la víctima al sacrificio, y que corresponde a Dios Padre. Tras la caída llegó la gracia «medicinal», correctiva, redentora, mediante las restricciones de la Ley, la exhortación de los profetas y el propio Cristo. Y todas las palabras de Cristo, me parece, son o bien palabras de cura, como en *Veniam et curabo eo*, *Volo mundare*, etc., o bien correcciones de algún error, su función es siempre *ramener à la route*.[265] Este es especialmente el caso de la gracia de Cristo, una gracia purificante y mortificante que lleva a la víctima al altar y la sacrifica. Y, del mismo modo que la gracia creativa se volvió insuficiente por la caída, esta gracia de Cristo ya no fue ya útil cuando Él no estuvo ahí para seguir vertiéndola o una vez que se había consumido su fuerza. En Pentecostés se concedió la gracia que eleva y que orienta a los hombres hacia el bien. Especialmente

entra aquí la gracia del Espíritu Santo y consiste en la aceptación y la asunción del sacrificio por parte de la víctima.

Creación y redención: El gran sacrificio

8 de noviembre de 1881 (curso de retiro)

El tiempo tiene tres dimensiones y solo un grado o dirección positivo. Por consiguiente, no se parece tanto a un río o un mar cualquier como al Mar de Galilea, del que nace el río Jordán, el cual pone toda esa agua en movimiento.

Aunque esta dirección única del tiempo puede considerarse paralela a la duración de Dios o incluida en ella si se prolonga, lo mismo puede decirse de cualquier otra dirección del tiempo tomada artificialmente. Es más acertado decir que no hay relación entre una duración cualquiera del tiempo y la duración de Dios. Y en ningún caso debe suponerse que Dios crea el tiempo y las cosas temporales, es decir, este mundo, en esa duración suya que es paralela a la duración del tiempo y que existía antes del tiempo. Lo que sucede más bien es que, del mismo modo que la luz llega del cielo al mar de Galilea no solo desde el norte, de donde procede el Jordán, sino de todas partes, así Dios crea todas las cosas desde todas partes, por decirlo de este modo, de su ser. Pero, en la medida en que la creación de una cosa en particular depende de la de otra —por ejemplo, los árboles fueron creados *para* el hombre y *antes* que él—, Dios crea en el tiempo o en la dirección o duración del tiempo.

Hay por tanto en las obras de la creación un orden temporal, como en el orden de los seis días del relato del Génesis, y otro orden, el orden de intención, no solo intención en el entendimiento y en la voluntad sino también intención o alcance de la energía o actividad. En el orden de intención «las otras cosas que hay sobre la faz de la tierra» son creadas después del hombre; las más perfectas primero, las menos más tarde. De aquí se sigue que lo más perfecto es creado en su perfección, es decir, que si es perfectible y capaz de mayor o menor perfección, es creado en la máxima. Y por eso dice que *ipsius enim sumus factura*, *creato in Christo*

Iesu in operibus bonis, quae praeparavit Deus ut in illis ambulemos (Ef. II.10, y él mismo había hablado de esos gentiles y sobre sí mismo como hijos de la ira, en pecado mortal, etc.). Y se sigue también que el hombre mismo fue creado para Cristo, como la naturaleza creada de Cristo lo fue para Dios (*omnia enim vestra sunt, vos autem Christi, Christus autem Dei*, I Cor. III: 22-23). De este modo, Cristo es la primera entre las criaturas. Los elegidos fueron entonces creados en Cristo, algunos antes de su nacimiento, como Abrahán, y otros después, como san Ignacio. Por consiguiente, su correspondencia a la gracia y su sometimiento a los designios de Dios es como una participación en su propia creación, la creación de su mejor yo. Por su parte, los malvados y condenados son como semicreaciones y solo poseen una mitad de su ser.

Por consiguiente, la primera intención de Dios fuera de su ser —o como dicen algunos, *ad extra*, hacia fuera—, la primera manifestación del poder de Dios, fue Cristo. Y hemos de creer que la siguiente fue la de la Virgen María. ¿Por qué nació del Padre no solo en su procesión eterna e intrínseca de la Trinidad sino también mediante una extrínseca y menos que eterna, digamos infinita en el tiempo? Para dar gloria a Dios mediante el sacrificio, el sacrificio ofrecido en la desnuda vastedad fuera de Dios, del mismo modo que los hijos de Israel fueron conducidos al desierto para ofrecer sacrificios. Este sacrificio y esta procesión exterior son una consecuencia y un indicio de la procesión de la Trinidad, de la cual surge el misterio del sacrificio, pero de esto no quiero hablar aquí. Es como si la gloriosa agonía o la fuerza del ser de Dios hubiese hecho brotar algunas gotas de sudor o de sangre, las cuales serían el mundo, o como si las luces encendidas en el festival de la «Trinidad pacífica» se colaran por una grieta y se convirtieran en un «nivel» del mundo de las criaturas posibles. El sacrificio sería la eucaristía y para que la víctima lo sea de verdad, además de estar indefensa e inmovilizada, ha de ser material. Así, la Virgen María estaba «predestinada» a suministrar esa materia. Y aquí aparece el misterio de esa mujer revestida de la luz del sol que apareció en el Cielo. Ella siguió a Cristo más cerca que nadie, acompañando al cordero sacrificial «allí adonde iba».

Al arrostrar su sacrificio Cristo no lo hizo solo sino que puso ángeles en su compañía, corderos que seguían al Cordero, el rebaño que lo seguía «allí

adonde iba», esto es, primero a la colina del sacrificio y luego de vuelta a Dios, a la gloria. Ellos debían tomar parte en el sacrificio y Él redimirlos a todos, es decir, que por el cordero de Dios, que era Dios él mismo, Dios aceptaría a todo el rebaño y por una sola uva a todo el racimo; porque cabe definir la redención no solo como la recuperación de la gracia desde el pecado o el camino de la perdición a la salvación sino también como la elevación desde la nulidad ante Dios (y toda la creación carece de mérito ante Dios) a la posesión de algún valor ante Dios, a la adquisición de algún mérito del propio Dios, a la asimilación con Dios. En este sentido la santa Virgen María sobrepasaba a los redimidos porque era a ella más que a ninguna otra criatura a quien Cristo quería salvar de esa nulidad y era a ella a quien deseaba elevar en lo más alto.

… Una espiral o una voluta son una imagen del diablo, a quien se conoce como la vieja serpiente, y eso supongo que se debe a su sutil e imperceptible tendencia hacia su cabeza o su centro, y es también una imagen de la muerte, de un movimiento que se aminora y finalmente cesa. *Invidia autem diaboli mors intravit in mundum*: Dios otorgó a las cosas un movimiento perpetuo de avance; el diablo, que sabe poner obstáculos en el camino, que sabe desbaratar y envilecerlo todo, al hacer chocar una cosa con otra introdujo la ley de la decadencia y de la destrucción en la naturaleza inanimada, de la muerte en el mundo vegetal y animal, de la muerte moral y el pecado original en el mundo del hombre…

La serpiente o culebra es un símbolo del diablo. Y también el dragón. Un dragón es, o se supone que es, un reptil. Es una serpiente con los añadidos que le queramos hacer, como pies o alas u otros de menor entidad. Una vez leí un proverbio griego que decía: «La serpiente, hasta devorar a otra serpiente, no se convierte en dragón», y a las serpientes que viven en China y que se conservan en los templos para ser adoradas se las llama dragones en virtud de una supuesta encarnación que ha tenido lugar en ellas, pero son y parecen serpientes comunes. De modo que si se simboliza al diablo con una serpiente debe de ser una superserpiente y un dragón. A los dragones se les representa la mayoría de las veces como algo muy por encima de las serpientes, pero en cualquier caso como reptiles. Pero entre los vertebrados los reptiles tienden a combinar las cualidades de otras clases y los evolucionistas los creen, según tengo entendido, más cercanos al

tronco principal de los vertebrados y los juzgan el punto de partida de los demás. Así, se entiende que se represente a los dragones como reuniendo las cualidades de muchas criaturas: son siempre reptiles, pero además tienen alas de murciélago; tienen cuatro patas, a veces propias de un mamífero cuadrúpedo, a veces parecidas a las de un ave; la mandíbula es con frecuencia la de un cocodrilo, pero a veces parece el pico de un águila; la armadura exterior es de nuevo como la del cocodrilo, pero también se parece a la del esturión u otros peces, o a la de la langosta y otros crustáceos, o la de algunos insectos; los colores son los de la libélula, a veces tienen cuernos, etc. Por tanto, supongo que el dragón es una imagen del diablo para expresar la universalidad de sus poderes, tanto los atributos que posee por naturaleza como el vigor que puede adquirir y el horror que el conjunto inspira. Por supuesto, debemos recordar cómo se representa a los querubines de la Escritura —seres compuestos, combinaciones de águila, león, buey y hombre— y que las regiones paganas tiene esfinges, faunos y sátiros, dioses halcón, el perro Anubis, etc. El dragón, por consiguiente, simboliza a alguien que por ambicionar todas las perfecciones termina convirtiéndose en un monstruo, un horror.

El principio o fundamento

Homo creatus est. La creación consiste en hacer de la nada, traer de la nada al ser: antes no había nada y, de pronto, hubo este vasto mundo. ¡Qué extraordinaria obra!

¿Por qué creó Dios? No por gusto ni porque sí. Todo hombre sensato actúa con un propósito, todo trabajador utiliza una herramienta con un fin. Mucho más tiene Dios un propósito, un fin, un significado en su obra. Su intención es que el mundo le dé gloria, reverencia y servicio: «para darle gloria…»

La creación alaba a Dios, refleja su grandeza, le rinde servicio, pero esa alabanza se queda corta; la grandeza del mundo es menos que una flor para un rey, el servicio no es servicio para él. En otras palabras, él no lo necesita. Posee gloria infinita sin ella y lo que es infinito no puede acrecentarse. Sin

embargo, Él acepta la Creación. La desea, la inquiere, la ordena, la hace ser, la obtiene.

La luz del sol y las estrellas glorifican a Dios. Permanecen donde él las puso, se mueven adonde Él diga. «Los cielos declaran la gloria de Dios». Glorifican a Dios, *pero no lo saben*. Los pájaros cantan para él, el trueno habla de su terror, el león manifiesta su fuerza, el mar refleja su grandeza, la miel alude a su dulzura, todos se le asemejan, todos manifiestan su existencia, todos le dan gloria, pero no saben que lo hacen, no lo conocen ni pueden hacerlo, son seres sin inteligencia que solo piensan en la comida o no piensan en absoluto. La suya es por tanto una alabanza pobre, una reverencia poco intensa, un servicio débil, una gloria sosa. Sin embargo, lo que pueden hacer esos seres *lo hacen siempre*.

En medio de ellos está el hombre, junto con los ángeles. Hablemos del hombre. El hombre fue creado. Como el resto de las cosas que existen, para alabar, reverenciar y servir a Dios, para darle gloria. Y el hombre lo hace, incluso mediante su simple ser, por encima de todas las criaturas. «¡Qué obra maestra es el hombre!» (Podría comentar aquí *Domine, Dominus, quam admirabile, etc.… Quid est homo… Minuisti eum paulo minus ab Angelis*). Pero el hombre sí puede conocer a Dios, puede darle gloria conscientemente. Con este fin fue pues creado, para dar a Dios gloria y para hacerlo conscientemente; para alabar a Dios libremente, para reverenciarlo con plena deliberación, para servirlo de buen grado. El hombre fue creado para dar, y para desear dar, gloria a Dios.

Yo fui creado con ese fin, cada uno de nosotros ha sido creado con ese fin.

¿Lo cumple el hombre? Dejemos a un lado a los demás o a la raza humana: si peco, no lo hago. ¿Cómo puedo deshonrar a Dios y honrarle al mismo tiempo? ¿Cómo puedo deshonrarle voluntariamente y sin embargo proponerme honrarle? ¿Cómo puedo elegir desobedecerle y sin embargo tener la intención de servirle?…

… Podemos arrepentirnos de nuestros pecados y empezar a dar gloria a Dios. En el momento en que hacemos esto alcanzamos el propósito de nuestra existencia, hacemos y somos aquello para lo que fuimos hechos, logramos que valga la pena que Dios nos haya creado. Es una idea consoladora: no tenemos por qué esperar con miedo la muerte; cualquier

día, cualquier minuto en que bendigamos a Dios por nuestro ser o por cualquier cosa, por la comida, por la luz del sol, hacemos y somos aquello para lo que fuimos creados: seres que dan y quieren dar gloria a Dios. Es algo por lo que merece la pena vivir. De modo que apresuraos a vivir así.

Porque si estás en pecado eres enemigo de Dios, no puedes amarlo ni alabarlo. Puedes decir que estás lejos de odiar a Dios, pero si vives en pecado estás entre sus enemigos, te encuentras bajo el estandarte de Satán y alistado en su ejército. Puede que eso no te guste, puede que desees estar en otra parte, pero te encuentras ahí, como un enemigo de Dios. Es sin duda mejor alabarlo que blasfemar, pero tu alabanza no es entonces de corazón, no puede serlo. No puedes alabarlo de todo corazón si mientras la alabanza está en tus labios no hay en tu mente una reverencia; y no puede haber en tu mente una reverencia si no hay obediencia, sumisión, servicio. Y no hay obediencia a Dios mientras lo desobedeces, no hay servicio mientras pecas. Cambia, hermano mío, ahora mismo, y da gloria a Dios. Sin duda bendices la mesa y le das las gracias y bendices a Dios por tu pan de cada día y eso está bien, pero dale las gracias y alábalo por todo lo que es. Cuando un hombre está en gracia de Dios y libre de pecado mortal, entonces todo lo que hace, mientras no haya en ello pecado, da gloria a Dios y en cuanto no le dé gloria hay, aunque sea una pizca, de pecado. No es solo la oración lo que da gloria a Dios, es también el trabajo. Golpear sobre un yunque, serrar una viga, enjalbegar una pared, conducir unos caballos, barrer, todo da alguna gloria a Dios si es tu trabajo y lo haces estando en gracia. Acudir a la comunión con buena disposición da a Dios mucha gloria, pero comer con templanza y gratitud también le da gloria. Alzar las manos en oración da gloria a Dios, pero un hombre con una herramienta en la mano o una mujer con un cubo también lo hacen. Él es tan grande que todas las cosas le dan gloria si se hacen con esa intención. Vivid así, pues, hijos míos.

Meditación en el infierno

Oración preparatoria.

Primer preludio. Ver con los ojos de la imaginación la longitud, la anchura y la profundidad del infierno. No se sabe dónde está el infierno, hay quien dice que bajo nuestros pies. En cualquier caso es *un lugar de prisión*, una cárcel, es un lugar de oscuridad y *un lugar de tormento*, y de tormento mediante el fuego. Los demonios van de aquí allá, pero llevan consigo su tormento. Existe tal lugar: cerrar vuestros ojos no borrará de ahí un campanario ni un poste de señales, como no dejará de existir el infierno porque no pensemos o creamos en él.

Segundo preludio. Preguntarnos de qué carecemos, que aquí es una percepción tal del sufrimiento que sufren los condenados que si un día llegamos a olvidar el amor del Dios eterno mediante nuestros pecados (nuestros pecados veniales, nuestra tibieza, nuestra mundanidad, nuestra negligencia), el miedo a los sufrimientos del infierno al menos pueda entonces ayudarnos y salvarnos de caer en pecado mortal. El mayor mal del infierno es la pérdida de Dios, pero pensamos poco en esto: reflexionemos por tanto sobre lo que tememos incluso desde aquí, el dolor del fuego eterno y otros padecimientos que podamos comprender.

Primer punto. Ver con los ojos de la imaginación esas grandes llamas y las almas de los condenados como cuerpos en llamas. Los condenados que yacen en el infierno son demonios sin cuerpo y almas desencarnadas, pero sufren un tormento como el del fuego físico. Aunque el fuego y otros dolores nos afligen a través de nuestro cuerpo, sin embargo es al alma, a la mente, a quien afligen en realidad: si se pudiera adormecer al alma, como con cloroformo, entonces no se sentiría dolor alguno. Entonces Dios puede, si lo desea, afligir físicamente a la mente que ya no tiene o que nunca ha tenido un cuerpo en el que sufrir. Nadie puede sufrir en su cuerpo el fuego durante mucho tiempo. El cuerpo queda destruido y el dolor llega a su fin; no tanto, por desgracia, el dolor que aflige la mente indestructible, ni siquiera tras el día del juicio el cuerpo incorruptible. Cristo habla de los condenados como recubiertos de sal, esto es, conservados, entre el fuego como revestidos de amianto o arcilla, que arden pero no cambian. Este fuego aflige a los condenados solo en la medida en que han pecado: por eso el glotón pide una gota de agua *para su lengua*, pues fue por la lengua como pecó en la tierra. Consideremos todos esto. Somos nuestros propios torturadores, por cada pecado sufriremos el remordimiento y con el

remordimiento el tormento y con el tormento, el fuego. El asesino sufre de un todo, el borracho de otro, pero todos pueden decir que sufren tormento en esa llama. El glotón carecía de lengua a la que atormentar y sin embargo sufría tormento en esa llama, porque Dios lo castigaba a través de sus propios pensamientos de culpa, que le hacían creer que sufría en la parte que había pecado. Y así con todos. Vedlos pues en esa llama. No tienen cuerpo, la llama es el único cuerpo que poseen. Habéis visto como el maestro vidriero sopla en una llama que de pronto crece en una lengua afilada y en punta como una lanza. El aliento de la ira de Dios fue el primero que avivó las ascuas del fuego del infierno (Is XXX: 33) y todavía alcanza con indignación cada pecado no perdonado; las almas afligidas vive en una llama que tiene una fantástica y terrible semejanza con su pecado, de modo que los propios pecadores son las llamas del infierno. ¡Oh espectáculo horrible y sin gracia! Terminará solo cuando el día del Juicio el cuerpo y el alma se reúnan de nuevo y los propios miembros pecadores reciban en sí su castigo, un castigo que dura para siempre. *Su gusano*, dice el Señor, *no muere y su fuego no se apaga nunca*.

Segundo punto. *Oíd* los lamentos (de desesperanza), los aullidos (de dolor), los gritos (de reproche a sí mismos), las blasfemias contra Cristo nuestro Señor y todos sus santos porque están en el Cielo mientras que *ellos* permanecen en el infierno. No todos blasfeman, hay también un silencio taciturno de desesperanza; pero, blasfemen o no, saben y están convencidos de que su castigo es justo. Lo saben demasiado bien; sus conciencias, sus propias mentes los juzgan y se lo dicen. Se presentaron ante Cristo al morir, se abrió el ojo de su mente y se vieron a sí mismos condenados, sin esperanza, y no pidieron piedad sino que dieron la espalda a esa visión para hundirse en cualquier parte, incluso en el infierno; igual que un niño asustado o avergonzado hunde su cabeza en la almohada hundieron ellos la suya en el abismo. Tampoco gritan con la lengua y la garganta —ya no tienen— sino que su lamento es un grito que tiene lugar en sus pensamientos de tristeza. Sin embargo, al ser puro espíritu, se oyen y entienden los unos a los otros y se suman el uno a la tristeza del otro. Y si te da miedo, hijo mío, pensar en ello, imaginarlo, cuando tus oídos están abiertos a otros sonidos vivos y alegres, piensa que más sufren ellos, que no oyen sino gemir y oír los gemidos de los demás.

Tercer punto. Oled con un aroma imaginario el humo, el azufre, las heces y el agua estancada de se abismo, y en él todo lo que es feo y despreciable. Lo mismo ha de decirse aquí de lo que se ha dicho de la vista y el oído. Es el pecado lo que alimenta ese fuego: el recuerdo cegador, triste y bochornoso de una multitud de pecados es para ellos como el humo; el remordimiento apestoso es como el azufre que muerde; su impureza se les aparece, en otro tiempo la amaron y la respiraron pero ahora se vuelve contra ellos, es para ellos como vómito y excremento, y no pueden alejarse de ella. ¿Por qué no? Porque son culpables de ella, *es su propio pecado*: se revolcaron en ella de buen grado, ahora deben hacerlo para siempre contra su voluntad.

La vista no impresiona tanto como el oído, los sonidos no repugnan tanto como el olor, el olor no es tan amargo como la amargura misma, que se encuentra en el gusto; por tanto, pasemos al

Cuarto punto. Gustad como con la lengua todo lo que allí es amargo; las lágrimas que corren sin cesar y sin fruto; la tristeza por su pérdida sin esperanza; el gusano de la conciencia, que es la mente que mordisquea y se alimenta de su propio ser miserable. Sigue siendo la misma historia: *ellos*, sus pecados, son la amargura, en un tiempo sabían muy dulces pero ahora tienen un sabor amargo; ningún gusano salvo ellos mismos les remuerde. Nadie más los tortura desde dentro, aunque sí lo hacen desde fuera los demonios, porque sirvieron a Satán y son sus esclavos y él los tiene encerrados en su prisión, en su propia prisión…

Y, sin embargo, la amargura del gusto no es tan cruel como el dolor que se puede tocar y sentir. Ver es creer, pero el tacto es la verdad, dicen. Por consiguiente, en el

Cuarto punto. Tocad y sentid cómo esas llamas alcanzan y arden en las almas. ¡Qué penetrante y minucioso es el dolor del fuego! Y lo peor de todo es sentirlo en el alma desnuda o en un cuerpo que no puede consumirse con su calor.

¿Puede existir todo esto? Es terrible para mí tener que hablar de ello, pero Cristo lo hizo: estas cosas han de ser ciertas. ¿Son justas? Sí, porque Dios lo es. Pero vosotros mismos podéis ver que lo son: si decís a vuestro hijo «Deja en paz a tu hermana, no le pegues o te pegaré yo a ti», ¿eres injusto al amenazarlo así? Y si él te desobedece y la sigue atormentando

eres injusto si cumples tu amenaza? ¿No nos avisa Dios *a nosotros*? ¿Es injusto prohibirnos el asesinato, el adulterio, el robo? ¿Es injusto amenazar con el castigo si desobedecemos? ¿O, si hemos desobedecido, cumplir la amenaza? No, estábamos avisados: somos nosotros mismos quienes cumplimos la amenaza, nosotros caminamos por el borde del abismo. ¿O es que el castigo es mayor que el pecado? Pero, hijos míos, Dios es sabio y justo, él debe ser juez: si quiere que se le obedezca y prohíbe el pecado bajo la pena del infierno, entonces sin duda esa falta debe de ser tan grande como para merecer un castigo tal que nos atemorice y nos aleje de ella. Todos serán castigados según su culpa, su advertencia y su capacidad; hay penas ligeras y pesadas, de muchos latigazos y de pocos. Los paganos, que desconocen la fe, aunque débilmente advertidos por la razón, puede que sufran poco en esa llama, pero nosotros que sabemos qué es el pecado y qué el infierno y sabiéndolo pecamos y tentamos al castigo, sufriremos mucho más. Baste decir que sufriremos para siempre. Pero no será así, hijos míos, porque por la misericordia de Dios no veremos nunca ese lugar.

Si estáis asustados (quisiera, hijos míos, que sufrierais por una vez este mal, que sintieseis terror), ¿adónde ir? *A nuestro Señor Jesucristo* y a su corazón, que siente y comprende qué son el dolor y la desolación. En una palabra, todo lo que puedes sentir en la tierra.

Sobre la muerte

Oración preparatoria.

Frase introductoria: la muerte es segura e incierta, segura su llegada pero incierto el momento y el lugar…

Primer preludio a la meditación: moriremos en estos cuerpos. Os veo vivos ante mí, hijos míos, pero con el ojo de la mente veo vuestros cadáveres: los mismos cuerpos que se sientan ante mí son filas de los cadáveres que serán. Y yo que os hablo, aunque me veis y oís respirar y moverme, vivo en mi tumba y este cuerpo que late es mi cadáver. Es una

cosa segura sobre el lugar de tu muerte: estás en él ahora, os sentáis dentro de vuestros cadáveres. No miréis a otra parte, moriréis allí donde estáis.

Segundo preludio. De lo que carecemos es de una percepción tan profunda de lo cierto y de lo incierto de la muerte, de que tenemos a la muerte ante nosotros, hasta tal punto que podemos pretender pecar ahora y morir bien cuando llegue nuestra hora.

Primer punto. Los terrores de la muerte.

(1) Es el mayor de los males en la tierra. Nos despoja de todo lo que somos. ¿Te gusta la luz del sol, el brillo de las estrellas, el aire fresco, las flores, la vida al aire libre? Pierde toda esperanza. No volverás a ver todo eso, quedará sobre el suelo mientras que tú yacerás bajo él, lo perderás todo. ¿Te gusta la vida de la ciudad, la del hogar, el jardín vistoso, el fuego centelleante, la compañía, la risa, la juerga entre amigos? Pierde entonces toda esperanza: nunca volverás a tener nada de eso, los cementerios están llenos de hombres como el que eres tú ahora, que en un tiempo acudían a los banquetes y ahora son el banquete de los gusanos… Este es el primer terror de la muerte: es el peor de los males de la tierra y nos roba todo lo que tenemos, y es el único mal que ha de llegarnos con seguridad.

(2) El siguiente terror de la muerte son los dolores de la muerte. La muerte es sobre todo el fin de una enfermedad fatal y ¿cuándo ha habido una enfermedad, una enfermedad fatal, sin dolor? Y su dolor no es como otros, que o bien superamos y de los que nos restablecemos o bien llegamos a sobrellevar. No, la enfermedad fatal y sus dolores son para el hombre que agoniza una batalla perdida: los soporta y es peor, los sufre con paciencia y no se le ahorran, son malos pero pueden empeorar, las cosas van a peor y no se enderezan, convirtiendo el proverbio en una mentira. Los dolores de una enfermedad fatal son los de la muerte. Una mujer sufre un gran dolor y da a luz un hijo, y descansa y de su padecimiento ha llegado una nueva vida, pero nosotros sufriremos un gran dolor y daremos a luz la muerte. No quiero decir con esto que el dolor de la muerte sea siempre grande: sé bien, y he visto con mis propios ojos, que a menudo no lo es, hasta donde se

puede juzgar desde fuera. Pero con frecuencia es grande, y sea pequeño o grande o nulo, supone suficiente terror sentir que la vida se nos escapa. E incluso por aquellos que parecen morir en paz, si conservan la conciencia hasta el final uno no puede pensar sin un estremecimiento en ese último momento en que la carne y el espíritu se separarán y el alma se irá, dejando a su querido compañero el cuerpo convertido en un cadáver. Esto os sucederá a todos. Veo ante mí a vuestros cadáveres.

Pero hay peores dolores de la muerte que los del cuerpo. Está el sudor del miedo, está el terror ante lo que viene después. Los santos han sentido ese miedo: san Hilario, san Jerónimo, que hicieron penitencia toda su vida, temblaban cuando llegó el momento de morir. El diablo se da prisa entonces porque sabe que le queda poco tiempo: un pensamiento pecaminoso en el último suspiro es suficiente, dará su fruto para siempre, y él vigila atento, sabe cuándo se acerca la muerte. ¿Qué sucederá, hijos míos, si veis que os estáis muriendo y os encontráis en pecado mortal? Mandaréis traer al sacerdote a toda prisa, contando los minutos hasta que llegue. Y ¿qué sucederá si ha salido, si hay algún contratiempo, como siempre puede ocurrir, incluso cuando uno cree haber hecho todas las previsiones? Podría contaros, incluso por propia experiencia, algunas historias que os harían temblar, y más por la experiencia de otros. Los últimos sacramentos son una gran fuente de fortaleza si puedes conseguirlos, pero quién puede asegurarte que contarás con ellos. Dios no te lo promete. ¿Confiarás en un sacerdote? ¿No puede suceder que un hombre prudente y diligente sea por una vez descuidado o calcule mal y juzgue que no hay peligro cuando sí lo hay? Pocos son los párrocos que nunca, como se dice, han dejado que se les escape uno… Si algo parecido os sucediese a uno de vosotros haced un acto de contrición por vuestros pecados, pidiendo a Dios que os dé la gracia, cosa que hará: hacedlo y os salvaréis; pero os digo que es algo triste, muy triste, morir en el terror, sin los sacramentos.

(3) El tercer terror de la muerte es su incertidumbre, el hecho de que puede ser repentina y pillarnos desprevenidos. Este es peor que los demás. Pocas personas mueren de muerte repentina, pero a algunas sí les sucede. ¿Qué hay de estas? Aquí estáis muchos y la mayoría no moriréis de repente, pero unos pocos sí; uno o dos de los que me escucháis moriréis de forma

repentina, hay peligros en tierra y mar, hay naufragios, accidentes de tren, relámpagos, fallos en la maquinarias, incendios, caídas; hay asesinatos (he hablado a veces con las viudas y los huérfanos de hombres que han sido víctimas de asesinato) y hay ataques al corazón y otras formas bruscas de morir. Una muerte repentina, sin embargo, no tiene por qué ser una mala muerte: algunos hombres santos han rezado para que su muerte fuese repentina y su oración ha sido escuchada; tiene sus ventajas, porque si en ese momento estamos en gracia de Dios no tenemos tiempo para caer; pero reparad por un momento, hijos míos, en cuántos hombres viven en pecado mortal continuamente, y que por tanto si mueren de forma repentina lo hacen en pecado mortal; pensad en cuántos acuden a la confesión y obtienen el perdón, pero poco después vuelven a pecar y pasan la mayor parte de sus días en pecado mortal y si la muerte se los llevase de pronto (no con absoluta certeza, pero muy probablemente), estarían entonces en pecado mortal. Otros tienen tantas probabilidades de estar como de no estar en pecado, otros no es tan probable, pero ¡qué terrible es incluso una pequeña probabilidad! Y luego viene el juicio particular. Este es un terror que sobrepasa a los demás.

Segundo punto. Los consuelos para la muerte. Dios nuestro creador, que sabe de qué barro estamos hechos, Dios nuestro padre, que nunca olvida a sus hijos, Dios nuestro Redentor, que murió por salvarnos, cuida con especial atención de la muerte. Nos conoce por entero, su ayuda es mayor cuanto más acuciante nuestra necesidad. Por tanto, nos ha suministrado tres cosas: los últimos sacramentos, la gracia de la contrición y la esperanza.

(1) *Los últimos sacramentos*. Son los sacramentos de la penitencia, de la extremaunción y la comunión. El primero es el más necesario, pero si es posible recibidlos todos. De la *penitencia* no tengo nada que decir excepto que sea para vosotros o para otro debéis hacer llamar al sacerdote a tiempo, cuando el enfermo está aún consciente, para que pueda hacer debidamente la confesión; sin embargo, si es demasiado tarde para eso la absolución del sacerdote sin confesión basta para salvar al alma, suponiendo —siempre bajo esta suposición— que había algún dolor de los pecados. Siempre debemos suponer que había algún dolor por los pecados cometidos si el

enfermo deseaba confesarse; esa es una señal casi segura y cuando ha sido el caso y se ha concedido la absolución el alma se salva. Pero cuando no hay voluntad de confesarse la absolución del sacerdote no sirve de nada; no puede perdonar porque no hay ningún dolor. Esta es la primera de las misericordias de Dios en el trance de la muerte, el primer consuelo del lecho de muerte: que puedes ser perdonado por los pecados de toda una vida mediante una breve confesión; es más, si deseas confesarte y no puedes todavía puedes obtener el perdón si el sacerdote te absuelve.

La *santa comunión* se puede administrar después de la confesión. No puede administrarse cuando se ha perdido el sentido, de modo que, insisto, llamad al sacerdote a tiempo. Cuando el sacerdote da la comunión con las palabras. *Acccipe, frater* (o *soror*), *viaticum*, etc., «Recibe, hermano (o hermana), la provisión del cuerpo de nuestro Señor Jesucristo, y qué Él te preserve del enemigo y te guarde para la vida eterna, Amén», en lugar de las palabras habituales, *Corpus Domini Iesu Christi*, etc., supone que te encuentras próximo a morir o al menos en peligro de muerte, contra lo que te provee; porque *viaticumsignifica* «dinero», «provisión» para un viaje, es decir, para el viaje al otro mundo. Y en este caso el sacramento puede recibirse después de haber comido y a cualquier hora del día e incluso si uno ha recibido la comunión esa misma mañana. En cualquier caso no hay diferencia y vivamos o muramos la comunión siempre es beneficiosa para el alma. Por desgracia, a menudo es la primera comunión que hace el moribundo o la primera en muchos, muchos años; y un hombre enfermo y apesadumbrado esta en una disposición muy pobre para este santo y celestial sacramento. Que lo reciba no obstante; es más, debe hacerlo. Pero si siente ganas de vomitar no debe permitírsele, el riesgo para el cuerpo de Cristo es excesivo. Por tanto, hermanos, orad, como dijo nuestro Señor, «para que vuestro viaje no sea en invierno». Eso mismo digo yo aquí, orad ahora para no sufrir ese mal en vuestra última enfermedad sino que podáis recibir el cuerpo del Señor.

Esta es la segunda de las misericordias de Dios en el lecho de muerte, el segundo y consolador sacramento ante la muerte, la santa comunión. Y ciertamente qué extraordinario es pensar que Cristo pueda prestarse a ser administrado a un pecador moribundo. ¿No es este el buen pastor que busca

a la oveja perdida? Por desgracia, hijos míos, a qué lugares inmundos no habré llevado yo mismo la gloria de Dios. Y peor que inmundos, guaridas de la vergüenza. Rezad para que cuando llegue vuestra última hora le deis la bienvenida en un lugar adecuado y respetable y, más aún, en un corazón humilde, penitente y deseoso.

El tercero de los últimos sacramentos es la *extremaunción*. Se le considera uno de los últimos sacramentos pero no está previsto que se administre solo ante la muerte; es más bien para la vida, para dar vigor al enfermo y devolverle la fortaleza, y lo he visto suceder con mis propios ojos, de un modo tan repentino que los médicos no podían creerlo. No seáis tontos, no lo despreciéis, porque ese desprecio os puede costar la vida. Dios puede tener previsto darte fuerzas por ese medio si lo pides en su momento, pero al cabo de un tiempo puede no tener intención de que te proporcione fuerzas, de modo que cuidad de que no llegue demasiado tarde como para ayudar a vuestra alma. Porque ahora estamos hablando de la muerte, dado que, según estoy suponiendo, este sacramento ha de ser de verdad el último. En este caso te dará fuerzas para tu agonía, para esa última lucha con tu enemigo espiritual: ese es su efecto en esta vida. Es más, te borra todas o algunas de las huellas del pecado, y de la pena que, como sabéis, permanece una vez que la culpa del pecado ha sido perdonada; es un sacramento de indulgencia, mejor que ninguna indulgencia que pudierais obtener, o que otros pudieran obtener para vosotros una vez hayáis muerto: ese es su efecto en la otra vida. Además, estos santos óleos coopera con la virtud en el hombre que yace rígido e inconsciente tanto como en el que aún permanece consciente. Enviad pues a alguien a pedirlos; pueden salvar vuestra alma, pueden salvaros del trance abrasador del Purgatorio. Este es el tercer consuelo entre los sacramentos ante la muerte.

Supongamos ahora que no podéis recibir los últimos sacramentos o que tardan en llegar y estáis en peligro, temblorosos de miedo, a sabiendas o al menos con temor de encontraros en pecado: Dios nos ha proporcionado un medio más. Haz un acto de contrición por tus pecados, arrepiéntete. Un acto de verdadera contrición, esto es, de auténtico dolor por tus pecados, consiste en lamentarlos por la ofensa a Dios que contienen. La gente suele pensar que es difícil tener un dolor tan puro, que puede ser fácil dolerse

porque estamos en peligro de condenarnos, solo que eso no es suficiente sin los sacramentos; y que dolerse por la ofensa contra Dios y no por nosotros mismos —eso es la atrición— es algo que queda para los santos y los muy devotos y no para los hombres comunes o para los pecadores redomados. Pero sea fácil o difícil recordad esto, hijos míos, y grabadlo a fuego en vuestro corazón: el dolor de los pecados es un don de Dios y si lo pedís se los concederá. No preguntes si lo tienes: pídelo, suplícalo, reza con lágrimas, con lágrimas interiores al menos, y los gritos de tu corazón persuadirán a Dios. Reúne tus últimas fuerzas para ese acto. Lo obtendrás, lo lograrás a tiempo. Dios sabe qué necesitamos. Dios sabe qué necesitamos. Lo repetiré una tercera vez: Dios sabe qué necesitamos. Lucas XI:11-13: «¿Quién, si su hijo le pide pan, le da una piedra?; también el espíritu de contrición, de dolor de los pecados, lo concede Dios a cuantos se lo piden». Os lo concederá, no permitirá que perezcáis. Pedídselo también al corazón de Jesús. Colgad un crucifijo, si podéis, frente a vuestra cama: miradlo y pedir a vuestro justo salvador en su agonía que os mire y os cuide en vuestra muerte. Nunca os rechazará. Rezad el *Agnus Dei* una y otra vez. Y rezad a la Virgen María: «ruega por nosotros, pecadores, ahora *y en la hora de nuestra muerte*». Buscad a otros que recen con vosotros. Haced un acto de contrición por vuestros pecados y volved a pedir a Dios que os conceda el dolor. Y, para vuestro consuelo, sabed que en cuanto el deseo de ser perdonados aparece en vuestro corazón o bien estáis perdonados ahí y en ese instante o bien lo estaréis sin falta antes de morir.

(3) esto me lleva a la tercera cosa que proporciona consuelo en la muerte, la *santa esperanza*. Aunque no lograrais recibir los sacramentos ni hacer (o al menos estar seguros de que habéis hecho) un auténtico acto de arrepentimiento por vuestros pecados y saber que estáis perdonados, mantened no obstante la esperanza y seguid *rezando* (hasta donde vuestro estado os lo permita) para que Dios os salve, aunque solo sea, como es muy probable, solo en el preciso instante en que el alma abandone vuestro cuerpo. La esperanza es un ancla lanzada hacia el cielo; mientras no la soltéis, retenedla y no podéis estar perdidos.

Debéis saber que hay una providencia especial acerca de la muerte. Dios cuida de todo, pero especialmente del hombre: *ni un gorrión cae a*

tierra, dice Cristo, *sin que lo sepa vuestro padre* y *vosotros*, añade, *valéis más que muchos*, esto es, que cualquier número de aves. Así, si Dios tiene contados vuestros cabellos y sabe cuántos caen del lado derecho y cuántos del izquierdo, cuanto más tiene en cuenta la separación del alma y el cuerpo. Uno lo comprueba una vez y otra, yo mismo lo he visto y sé de qué hablo: la gente recibe los últimos sacramentos justo a tiempo porque algún azar lo permite. Y cuando no vemos esa providencia puede estar sin embargo ahí y ejercerse de un modo oculto. Tened pues esperanza y rezad para recibirla, pero al mismo tiempo sed temerosos de Dios, *trabajad por vuestra salvación con temor y temblor*. Porque uno ha de terminar como empezó. Una de las providencias de Dios es mediante avisos (las muertes de otros, los sermones, los peligros, las enfermedades, algún pensamiento repentino): cuidad, cuidad de no desoír un aviso. Este mismo discurso mío, esta meditación, es un aviso. Un aviso mejora o empeora a un hombre, le hace un bien o un daño, nunca lo deja tal como lo encontró. Algunos son arrancados de pronto en pecado mortal sin tiempo para los sacramentos ni un acto de contrición, ni siquiera para la esperanza. Si se le administran los santos óleos antes de que muera del todo, mientras yace sin sentido, pero sin *ningún* arrepentimiento, no pueden salvarle; y muchos pasan largo tiempo pecando sin ningún arrepentimiento ni esperanza ni deseo de arrepentirse. ¿Se los lleva Dios deliberadamente en pecado? No, porque su providencia en este punto es siempre a nuestro favor; con un pecador provocativo, sin embargo, puede no emplear ninguna providencia especial y dejar que las cosas sigan su curso; y en el curso ordinario de las cosas algunos morirán de repente por accidente, malicia o enfermedad. Es una posibilidad terrible. Pero, repito, hay en la muerte una especial providencia.

Recuerdo aquí los dos preludios y termino exhortándoos a tener esperanza, a arrepentiros, a comenzar ya vuestra preparación para la muerte y a rezar siempre por vuestra perseverancia final o vuestra penitencia última. Ved también la meditación anterior para considerar, si conviene, estos asuntos.

Retiro en Beaumont

3-10 de septiembre de 1883

8 de septiembre. Durante este retiro he rezado mucho y muy sinceramente para que Dios me lleve a un estado superior de gracia en el que pueda gozar de mayor unión con Él, ser más celoso en el cumplimiento de su voluntad y estar más libre de pecado. Ayer noche hizo exactamente quince años desde que llegué a la Compañía. En la meditación de esta tarde sobre la tentación estuve en espíritu con nuestro Señor en el desierto y de nuevo le pedí eso, sabiendo que es una gran gracia el solo deseo de esa elevación. Desde luego, es un deseo puro y hace mucho tiempo que lo siento con tal fuerza y de modo tan persistente. Encomendé a nuestro Señor a los novicios que han llegado hoy o ayer noche y a los que esta mañana harán sus votos. También tuve otros pensamientos provechosos que no escribo.

Hoy en una meditación pedí sinceramente a nuestro Señor que cuide de mis escritos. No que los preserve de que se extravíen o queden destruidos, porque de buena gana aceptaría eso, sino de que no me perjudiquen por la imprudencia o la animadversión de ningún hombre o por la mía, que Él los tenga por suyos y los utilice o no como vea adecuado. Y creo que esta oración ha sido oída.

9 de septiembre. Al meditar en la crucifixión vi cómo mis oraciones para verme elevado a un grado superior de gracia implicaba también un grado mayor de cruz. Luego creo que el Señor me encomendó a nuestra Señora y a ella a mí.

10 de septiembre. El camino de Emaús. Esta mañana, en la acción de gracias después de misa, he tenido muchos pensamientos amargos pero también mucha clarividencia. Y la meditación anterior tuvo lugar en un estado de desolación; pero al final logré alegrarme en el consuelo que nuestro Señor dio a aquellos dos hombres, tomando aquel relato como una muestra de su consuelo y a ellos por representantes de todos los hombres que lo obtienen, pues se pretendía que aquel consuelo fuese universal y por tanto me incluyese a mí, y eso era todo lo que necesitaba; también advertí que para mí era mejor acompañar a nuestro Señor en su consuelo que desear que viniese a mí para consolarme.

Apuntes de retiro

1 de enero de 1889. Colegio de San Estanislao, Tullabeg

Principium seu fundamentum. «Homo creatus est ut laudet», etc. Todo bien moral, todo bienestar del hombre, consiste en dos cosas: en andar en lo correcto y en hacer lo correcto; en andar en lo correcto, en el lado del bien, y en hacer el bien mientras camina por ese lado. Nada de todo esto lo hará solo. Hacer el bien pero por el lado equivocado, actuar por un mal motivo, es más bien hacer el mal. Hacer el bien pero por un motivo que no es bueno carece de mérito: ¿de quién o de qué merece retribución quien actúa así? En ningún caso de Dios. Y tampoco, claramente, basta con estar en el lado correcto si no se actúa por un buen motivo.

Pero los hombres están constituidos de modos muy distintos y abundan en algún aspecto mientras que descuidan otros. Los irlandeses creen que basta con ser católicos o con encontrarse en el lado correcto y que no importa lo que dicen o hacen para caminar por la buena senda; lo que creen en la práctica es que todo lo que sus líderes hacen para avanzar por ese camino es y debe ser correcto. Los ingleses creen, como dice por ellos Pope, que no puede equivocarse aquel cuya vida acierta. Marco Aurelio, en sus pensamientos, parece llevarnos por la vida más pura y generosa de la virtud; piensa, sin asomo de duda, que la razón gobierna el universo y que desde esta vida él ha tomado partido por el lado de esa razón; y de hecho si eso es todo lo que podía alcanzar es suficiente; pero no conoce ningún criterio particular en la adhesión al cual se encuentra la señal de que Dios se ha decantado por esa razón soberana, por el verbo; y sin embargo el criterio se elevó en aquel momento en el mundo y el verbo y la razón soberana se encarnaron y él las persiguió. En cualquier caso, sus ideas son ideas de desesperanza, y además la filosofía no es religión.

¿Qué hay de mí? Fui cristiano por nacimiento, o más bien por el bautismo, y luego me convertí a la fe católica y llevo veinte años en la Compañía de Jesús. Tengo ahora cuarenta y cuatro de edad. No vacilo en mi decisión, nunca lo he hecho desde mi conversión. La pregunta es en qué contribuyo al bando en el que milito. Esto puede ser en lo exterior o en lo interior. Exteriormente pienso a menudo que mi trabajo sirve de nada o de

muy poco. Puedo imaginar otras cosas que serían sin duda más útiles, pero es un logro que existan estudios superiores para los católicos en Irlanda y que estén en parte en manos de los jesuitas, y mi trabajo y mi salario contribuyen a eso. Mientras tanto la Iglesia católica en Irlanda y la provincia irlandesa de la Iglesia y nuestro *college* dentro de esa provincia se entregan en gran medida a una causa que es en parte ilegal, promovida por medios en parte ilegales y, contra mi voluntad, mi trabajo, desagradable y laborioso, como el de los prisioneros que sirven a los soldados del enemigo, se emplea en ayudar a esa causa. De modo que en lo exterior no siento que haga mucho bien, por mucho que lo intente y lo desee, y esto conlleva una vida de lamentos. En el pensamiento, por supuesto, puedo separar el bien del mal y vivir para lo primero y no lo segundo; eso me justifica, pero altera los hechos. Pero me parece que podría vivir esta vida pasablemente si tuviera más energía física y ánimo de espíritu. Sin embargo, Dios no me concede eso. La otra parte, la interior, sigue ahí y es la más importante.

Seguía esta sucesión de ideas esta tarde cuando empecé a entrar en ese estado de repugnancia y desesperanza que he sentido tantas veces, que me ha llevado a temer por mi salud mental y a abandonar la práctica de la meditación excepto, como ahora, durante los retiros, y que aquí está de nuevo. Podría pues no hacer otra cosa que repetir *Iustus est, Domine, et rectum iudicium tuum* y cosas semejantes, y luego al sentirme cansado asentí y me vino otra idea a la cabeza. ¿En qué consiste mi triste vida? He pasado ya casi cinco años en Irlanda. Me avergüenza lo poco que he hecho, cómo he perdido el tiempo, aunque mi impotencia y mi debilidad son tales que a duras penas podía lograr más. Y sin embargo el sabio nos advierte contra ese modo de excusarnos a nosotros mismos. No puedo hacerlo, pues, pero ¿qué es la vida sin un objetivo, sin un acicate, sin una ayuda? Todo lo que emprendo se echa a perder: soy como un esforzado eunuco. Anhelo la muerte, pero si muriese ahora moriría imperfecto, sin ser dueño de mí, y ese sería el peor de todos los fracasos. Oh, Dios mío, apiádate de mí.

2 de enero. Esta mañana he meditado en los tres pecados, sin ningún objeto en particular sino lamentando mi vida y haciendo un acto de total sumisión a la voluntad de Dios. El cuerpo no puede descansar en el dolor ni la mente hallar la paz mientras alguna amargura la remuerde y le causa dolor. Esto puede suceder en cualquier momento y de hecho sucede con

frecuencia. ¿Cómo pueden decir entonces que para los que nos sentimos así hay en la tierra algo que se pueda llamar felicidad? Hay una felicidad, una esperanza, la anticipación de una felicidad más allá: es mejor que la propia felicidad, pero no es todavía la felicidad. Es como si uno se viera deslumbrado por un resplandor o una estrella en la oscuridad, y la ve y no la ve: queremos que una luz ilumine nuestro camino y sobre nuestra vida se extienda la felicidad.

Por la tarde: sobre el mismo tema. Más lamentos y solo esta idea, que puedo cumplir con mis deberes espirituales y de otro tipo mejor con la ayuda de Dios. En particular creo que es correcto decidirme a hacer un examen todos los días a la una y cuarto y luego rezar las vísperas y las completas, si no las he rezado aún. Pensaré qué hago después.

3 de enero. Repetición del primer y el segundo ejercicios. Repugnancia sin remedio. Luego he salido y rezado el *Te Deum* y pensado, sin embargo, que lo que hacía falta no era alabar a Dios sino corregir mi vida.

5 de enero. Repetición de meditaciones sobre la encarnación y la Natividad. Todo lo que sucede en la Cristiandad, y por lo tanto en el mundo entero, está afectado, marcado, como con un gran sello, al igual que cualquier otro acontecimiento histórico, y de hecho más que ningún otro, por la encarnación; y en cualquier caso por la vida y la muerte de Jesucristo, quien por la resabemos que es Dios hecho hombre. Nuestras vidas se ven afectadas por los acontecimientos de la historia de Roma, por la victoria de César y por su asesinato, por ejemplo. Uno, sin embargo, puede pensar que desde esta distancia temporal los individuos no ven que habría diferencia alguna en sus vidas, excepto en lo que nos han legado los libros y las obras de arte, si hubiese sido Pompeyo en lugar de César el que hubiese fundado el imperio o si César hubiese vivido veinte años más.

Pero nuestras vidas, y en particular las de los religiosos como yo, están en todo sentido, tanto exterior y visible como interior, configuradas por Cristo. Sin eso incluso el mundo exterior podría ser tan distinto que ni siquiera podemos imaginarlo. Y mi vida está determinada por la Encarnación hasta sus detalles cotidianos más insignificantes. Ahora bien, si esto es así de tal modo que no puedo evitarlo, ¿por qué no decidirme a hacer que la causa que determina mi vida, tanto en conjunto como en

detalle, lo haga aún en mayor grado y con mayor eficacia en las cosas que debo hacer, y para obtener mayor felicidad al hacerlas?

Es por esta razón por la que san Ignacio habla del ángel que *cumple su misión*, siendo esta una cuestión de acción que conduce a, del mismo modo que ahora mismo mi acción se aleja de, la Encarnación. La Encarnación tuvo lugar para mi salvación y la del mundo. Su obra continúa en un vasto sistema que me arrastra, me tira del alzacuellos aunque pueda descuidar y de hecho descuide mi deber. Me digo a mí mismo, sin embargo, que estoy más que dispuesto a hacer la obra de Dios y contribuir a difundir la Encarnación. Aunque esto no es cierto: no tengo la disposición del todo debida para la parte de la tarea que me ha sido asignada, la única que se me concede hacer aunque podría hacer otras si se me encomendasen. Esta es mi tarea en Stephen's Green. Y yo que pensé que la Royal University era para mí lo que el edicto del César para san José: *exiit sermo a Caesare Augusto*, etc. así recibí la resolución del senado del Reino Unido, como dolorosa e inoportuna, pero como un viaje a Belén; en justicia me obliga mi contrato y se me paga un sueldo. Espero recordarlo.

6 de enero. Epifanía. Ayer recibí tanta luz sobre el misterio de esta fiesta y sobre la interpretación histórica del Evangelio, y por la noche sobre el bautismo y hoy sobre la vocación de Nataniel, etc., más de lo que puedo transcribir. No obstante, debería tomar algunas notas…

Juan fue el bautista y ha de bautizarlos. Probablemente para hacerlo utilizó la *aspersión*, arrojando agua sobre ellos, y por eso algunos lo representan con una concha en la mano. Y él mismo parece aludir a esto al compararse con Cristo: *ego quidem aqua bautizo… cuius ventilabrum iin manu eius* (Lc III:16-16). Él bautizará con aire y fuego, lo mismo que el trigo es aventado por el viento y el sol, y no usa una concha como esa que solo lava una vez sino una aventadora que separa de una vez para siempre el trigo de la paja. Porque la aventadora es una suerte de cubo, un cesto poco profundo con un fondo bajo, con los lados inclinados hacia fuera y sin borde por delante, como un recogedor. El grano o bien es empujado ahí dentro o al interior de otro recogedor, luego se arroja al viento, y san Juan compara esta acción enérgica con su «mojar» o «asperger». También la separación que produce es visible: el grano se amontona en un lado, la paja vuela por el otro y entre ambas se alza la aventadora; después de eso nada

es más combustible que la paja, y sin embargo san Juan dice que el fuego no se puede apagar. Hará su trabajo de inmediato y, dado que ese río fluye por siempre, deberá repetirlo una y otra vez. Todo en él es débil e ineficaz, todo en él y sus instrumentos, mientras que en Cristo todo es fuerte.

Álvaro de la Rica Aranguren
Profesor de Teoría Literaria y Literatura Comparada

NOTAS

[1] Ese purismo germánico se continuaría en académicos como E. A. Freeman, que elogiaba la parte germánica del idioma que había sobrevivido a la conquista Normanda, o eruditos como F. K. Furnivall, fundador de la Early English Texts Society.

[2] También quedó claro que cuando se pidió a Bridges que prestase aquella documentación a la Compañía de Jesús para editar parte de la obra de Hopkins, Bridges entendió que tal cosa solo se podía hacer con la aprobación expresa de la familia; finalmente, cuando en 1947 se encontró el testamento del poeta se comprobó que había legado todo cuanto poseía a la Compañía.

[3] Algunos momentos en los que Hopkins ha seguido literalmente las huellas de Ruskin son su menosprecio del pintor Mulready, de quien el crítico había escrito que era autor del «cuadro menos interesante que he visto en mi vida»; su exasperación relativa ante la costumbre de hacer acompañar los cuadros de un texto, costumbre que se menciona en el «Diálogo platónico» y que Ruskin había reprochado a Millais; o su afición por las descripciones y los dibujos de nubes, motivo que a juicio de Ruskin solo había alcanzado una representación completa y adecuada con el arte moderno.

[4] El itinerario religioso de Ruskin es sumamente intrincado: su padre le había proporcionado una educación evangélica y una visión providencialista de su «misión» como profesor, pero en su autobiografía, *Praeterita*, escribió cómo a su llegada a Oxford su fe en la Biblia comenzó a resquebrajarse; y el trauma ocasionado por la prohibición de sus padres de

iniciar un noviazgo con una católica no mejoraba las cosas. Al mismo tiempo, en Oxford no dejaba de asistir a los servicios en la capilla, y estaba en este punto menos alejado de Hopkins que otros autores de la nómina: con su liberalismo y su agnosticismo confesos, Arnold había definido la creencia religiosa como mera *Aberglaube* en *Literature and Dogma*, reduciendo así lo religioso a «una ética elevada por el sentimiento» (1873, 46), en un argumento «utilitarista» típicamente victoriano; Carlyle, de origen presbiteriano, había perdido la fe desde sus días de *Sartor Resartus* y era un antagonista declarado de los teólogos del Movimiento de Oxford a los que admiraba Hopkins (a diferencia de Arnold, que tuvo como padrino precisamente a Keble); en cuanto a Morris, lideraba una de las facciones del Partido Socialista y en sus reuniones de Elmscott, como refirió Yeats más tarde, encadenaba comentarios despectivos sobre el cristianismo.

[5] Ya desde los inicios del Movimiento de Oxford, Pusey había promovido la educación entre las clases obreras e insistido en que se construyesen templos ante todo en las ciudades industriales, y había subrayado también la necesidad de atender en esas parroquias las necesidades materiales de los trabajadores.

[6] La vertiente social del pensamiento de Ruskin, como ha señalado Wiliam Smart y J. A. Hobson (1994, 104), incluía la crítica no solo a Mill y Bentham, sino también, y muy significativamente, a Malthus y a Spencer, y en general a quienes trasladaban la idea evolucionista a la comprensión de las relaciones sociales (y, por consiguiente, propugnaban una lucha de clases de la que sobrevivirían los grupos más fuertes y mejor organizados). Sus escritos rechazaban el maquinismo, las teorías económicas basadas en los salarios bajos, la división del trabajo, el préstamo a un interés —que calificaba como usura— e incluso la noción de que el comercio suponga producción alguna.

[7] «El principio».

[8] Alude aquí Hopkins al canon griego, establecido por Policleto, según el cual la altura total de una figura debía equivaler a la de siete veces su cabeza, proporción que escultores posteriores como Lisipo y Praxíteles variaron hasta elevar el número de cabezas a ocho.

[9] Abu Simbel.

[10] William Wordsworth (1770-1850), uno de los cuatro grandes poetas de la poesía inglesa, tras Shakespeare, Milton y Chaucer, autor de *The Prelude*, una autobiografía en verso, e iniciador del movimiento romántico junto con su amigo Samuel Taylor Coleridge, con el libro *Lyrical Ballads* (1798). En su conocido prefacio a las sucesivas ediciones del libro estableció que «el lenguaje de la poesía no debe diferir del de la prosa salvo en lo que respecta al metro». Se trata de un tema controvertido y de amplia discusión a lo largo de los dos últimos siglos: en otro apartado del mismo prefacio, Wordsworth afirmaba tomar como norma el lenguaje de la gente común de su región, Cumberland, en una confusión entre prosa y lenguaje oral.

[11] Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), poeta, filósofo, teólogo y pensador político, autor de libros como *Biographia Literaria*, *The Stateman's Manual* y *On the Constitution of Church and State*. Introductor del idealismo alemán en Inglaterra e iniciador de la crítica literaria filosófica y del pensamiento estético, constituye además una referencia de la teología de la *broad church*. Hopkins cita aquí de memoria su conocido aserto, que en realidad dice que la poesía consiste en «las mejores palabras en el mejor orden». Se da la circunstancia de que era abuelo de Ernest Hartley Coleridge, amigo de Hopkins desde sus días de Oxford, y tío abuelo de Henry James Coleridge, converso al catolicismo que llegó a entrar, como Hopkins, en la Compañía de Jesús.

[12] Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), dramaturgo y pensador alemán, uno de los representantes principales de la *Aufklärung*. Autor de ensayos sobre estética, teología y filosofía. Hopkins parece referirse a su tesis sobre las artes, expresada en *Laokoon* (1776): contra la doctrina pictoricista dieciochesca, Lessing propone allí que hay artes cuyo objeto es temporal (música, danza, poesía) y otras cuyo objeto es espacial (pintura, escultura, arquitectura). Los medios simultáneos se corresponden naturalmente con realidades simultáneas, mientras que los sucesivos lo hacen con realidades sucesivas; al ser el lenguaje eminentemente sucesivo su objeto no será propiamente la descripción, que es preciso dejar en manos de un arte espacial como la pintura, sino la narración de acciones.

[13] De Shakespeare, soneto 52.

[14] Alusión velada a un episodio local reciente: en 1857 la nueva sala de la Unión de Estudiantes, recientemente terminada por el arquitecto Woodward, fue decorada con frescos de tema artúrico por Rossetti, Morris, Burne-Jones y otros prerrafaelitas.

[15] De «To the Cuckoo», de Wordsworth.

[16] «Que un día nazca de mis huesos un vengador», De la *Eneida* IV, 165.

[17] «Paño purpúreo». Expresión procedente de Horacio que en crítica literaria se emplea para referirse a un pasaje de dicción preciosista o de intensidad llamativamente mayor que el conjunto de un texto.

[18] Percy Bysshe Shelley (1792-1822). Poeta de la segunda generación romántica, amigo de Keats y Leigh Hunt. Autor de poemas líricos como «Ode to the West Wind», «To a Skylark», «Mont Blanc», «The Cloud» y «Alastor» y de dramas líricos como *Prometheus Unbound* y *The Witch of Atlas*. De ideas revolucionarias, se vio expulsado de Oxford por publicar el panfleto *La necesidad del ateísmo*. Abandonó a su esposa Harriet para huir con Mary Godwin Wolstonecraft, hija del pensador William Godwin y autora de *Frankenstein*, para residir en Suiza, Venecia, Pisa y Roma. Murió ahogado en el Mediterráneo.

[19] Colinas de formación volcánica, situadas al sur de Padua. Shelley las hizo célebres con su poema «Lines Written among the Euganean Hills», escrito durante su viaje por Italia, y Ruskin las menciona en *Modern Painters*.

[20] Ambas citas componen el breve poema de Shelley conocido como «Music, When Sweet Voices Die».

[21] Ver notas 12 y 13.

[22] Ver nota 4.

[23] Del poema «She is not fair» («No es bella»), de David Hartley Coleridge, poeta y ensayista, hijo mayor de Samuel Taylor.

[24] Alexander Pope (1688-1744), poeta augusto y uno de los más destacados representantes de la moda neoclásica del siglo XVIII en Inglaterra. Es autor de piezas como *Essay on Man*, *Essay on Criticism* y *The Rape of the Lock*.

[25] John Denham (1614-1669), cortesano y poeta angloirlandés, parlamentario y leal al rey durante la guerra civil. Su largo poema *Cooper's*

Hill (1642) constituye el primer ejemplo en la tradición descriptiva que se volvería tan popular en la lírica inglesa del siglo siguiente y que, a través de poetas como Cowper, Collins, Akenside o Gray, supone la base sobre la que construirían los románticos su poesía meditativa.

[26] «Claro aunque profundo, suave pero no aburrido, / fuerte sin rabia, sin exceso de caudal».

[27] «Sus rostros no son del todo iguales ni tampoco diferentes, sino como deben serlo los de dos hermanas». De Ovidio.

[28] Elegía de Shelley a la muerte prematura de su admirado John Keats.

[29] Frederick Smallfield (1829-1915), acuarelista prolífico, expuso en la Exposición de Verano de 1864 de la Sociedad de Pintores de Acuarela; en el catálogo se citaban los ocho versos de Shelley, no los cuatro que refiere Hopkins.

[30] Richard Garnett (1835-1906), poeta, erudito, filólogo y bibliotecario del Museo Británico. Editó a Shelley y escribió biografías de Milton y otros poetas.

[31] John Dryden (1631-1700), poeta y dramaturgo. Pese a haber colaborado con el gobierno de Cromwell se identificó con la Restauración a la llegada al trono de Carlos II e impuso la moda neoclásica a imitación de la tendencia dominante en Francia. Llegó a ser poeta laureado de Inglaterra. En *Annus mirabilis* celebró los logros de la monarquía y en *Religio laici y The Hind and the Panther* su evolución religiosa, que le llevó a convertirse al catolicismo.

[32] El reverendo Henry Hart Milman (1791-1868), clérigo, historiador y escritor, autor de tragedias e himnos principalmente.

[33] El *Book of Common Prayer* o «Libro de oración común» (1549, revisado en 1552), de Thomas Cranmer, contiene una serie de instrucciones para el culto y la liturgia y constituye el documento fundacional del anglicanismo. Junto con Shakespeare y la Biblia del rey Jaime, es parte fundamental del acervo de la lengua inglesa.

[34] La etimología, como otras cuestiones que afectan al lenguaje y nos lo muestran como construcción, fue un interés constante de Hopkins, que no solo estudió latín y griego en la universidad y hebreo en el seminario, sino

que recibió algunas clases de galés y en sus últimos años llegó a especular en algunas notas de sus diarios con el antiguo egipcio.

[35] Whitby, en Yorkshire, fue una abadía benedictina hasta el abandono del edificio motivado por la disolución de las órdenes monásticas llevada a cabo por Enrique VIII. Mejor conservado que la célebre Tintern Abbey, el impresionante edificio constituye un ejemplo típico del tema de las ruinas en la iconografía romántica. Hopkins demuestra un vivo interés por la arquitectura en sus diarios, llenos de dibujos de detalles arquitectónicos. En su biblioteca personal tenía ejemplares de *Introduction to Gothic Architecture* (1849) y de *Glossary of Terms Used in Grecian, Roman, Italian and Gothic Architecture* (1845), de John H. Parker.

[36] *College* de Oxford, fundado en el siglo XIII por Walter de Merton, secretario de Enrique III. Incluía una iglesia parroquial, que fue reformada, por lo que los primeros edificios datan del siglo XIII. Los alojamientos son del siglo XIV y la mayoría de las dependencias restantes, del XIX. En una entrada de sus diarios de 1865 Hopkins enumera los elementos restaurados en 1864 por William Butterfield (1814-1900), arquitecto próximo al tractarianismo pese a sus orígenes *nonconformist*, especializado en la construcción de iglesias y conocido por su uso de la policromía y su inspiración en las ideas de Ruskin.

[37] El parnasianismo fue el movimiento literario surgido en Francia a mediados de siglo en torno a las figuras de Théophile Gautier y Leconte de Lisle, fundamentalmente, y se caracterizaba por la impersonalidad, el culto a la belleza y el rechazo de todo moralismo y de cualquier actitud de compromiso, dentro de la doctrina de *l’art pour l’art*.

[38] En el poema de Tennyson «Enoch Arden» (1864), Enoch naufraga y su estancia en una isla tropical se describe en los versos 546-646.

[39] *Paradise Lost* y *Paradise Regained*, ambos largos poemas épicos en verso blanco y basados en la Escritura, son los dos títulos que constituyen el centro de la obra de Milton. *The Faerie Queene* es un poema eglógico de Spenser. En el momento en que Hopkins los leyó su altura era indiscutible: tras una posición relativamente excéntrica durante el siglo XVIII, motivada por el predominio de la escuela de Pope y los poetas augustos, Milton y Spenser habían sido elevados a ideal poético en la

lengua inglesa, junto con Shakespeare, por autores y críticos románticos como Coleridge, Shelley, Keats y Hazlitt.

[40] «Pero la esperanza no me roza, aunque pensativo igual que un ave / cuyo deseo de primavera / hubiera dejado al descubierto el invierno». Versos finales de «Calais, August, 1802», del poeta romántico William Wordsworth.

[41] Título y primer verso de una canción de Christina Rossetti.

[42] William Edward Addis (1844-1917), que recibió la beca Snell para realizar un posgrado en Balliol. Uno de los amigos oxonienses más íntimos de Hopkins.

[43] Christ Church, uno de los más majestuosos y aristocráticos *colleges* de la Universidad de Oxford. Refundado en 1532 por Enrique VIII, posee un amplísimo *quadrangle* y contiene la catedral de la diócesis.

[44] Walter Horatio Pater (1839-1894), crítico literario e historiador del arte, autor de *Marius the Epicurean* (1885), *Studies in the History of the Renaissance* (1873) y *Plato and Platonism* (1893) y de estudios sobre la poesía de William Morris y Rossetti, entre otros. Campeón del esteticismo y conocido por sus actitudes hedonistas y homoeróticas, fue discípulo de Ruskin y maestro de Wilde y toda la generación «decadente» de los noventa. Fue tutor de Hopkins en Oxford.

[45] El *Hexameron* era un club de debate presidido por Liddon y de orientación tractariana.

[46] La palabra que emplea Hopkins, *cad*, tenía connotaciones peyorativas y en la jerga oxoniense se empleaba para referirse a activistas radicales.

[47] Cancioncilla infantil recogida en colecciones de versos escolares o *Nursery rhymes*.

[48] Maurice de Guérin (1810-1839), poeta francés. De familia noble, entró en 1832 en la Congregación de San Pedro fundada por Lammenais y la abandonó cuando el fundador se alejó de Roma. Sus *Reliquiae*, editados por G. S. Trébutien, se publicaron en dos volúmenes en 1861.

[49] Hopkins no se atuvo a esta resolución por razones que explica en la carta a su padre que se reproduce más adelante.

[50] Como se comprueba en sus diarios, Hopkins era aficionado a los árboles, especialmente el fresno. Observaciones como esta se encuentran en

el origen del diálogo platónico «Sobre la belleza».

[51] «Por haber nacido».

[52] Probablemente se trata de las reflexiones que precedieron a la decisión de Hopkins de destruir cuanto había escrito antes de su conversión.

[53] Un ejemplo de observación de la naturaleza más tarde trasladado a la poesía, véase «The Blessed Virgin compared…».

[54] Hopkins pasó la Semana Santa y la Pascua de 1867 en la abadía benedictina de Belmont y le gustó mucho. En abril de 1868 se le permitió hacer un retiro privado en el noviciado jesuita de Roehampton para que pudiese decidir si tenía vocación a la vida religiosa o no.

[55] Probablemente, una alusión a la decisión del poeta de destruir todas sus composiciones.

[56] Edward Bond (1844-1920). Político conservador, parlamentario por Nottingham entre 1895 y 1906. Uno de los amigos oxonienses de Hopkins.

[57] El monte Pilatus (2073 m.), macizo que incluye la cumbre más alta de la región prealpina de Lucerna.

[58] Del verso *brachia purpurea candidiora nive*, «los brazos más blancos que la nieve», del poeta latino del siglo I Gaius Albinovanus Pedo.

[59] (Sic), en realidad *pugaree* o *puggaree*, especie de bufanda de seda que se colocaba en la cabeza o alrededor del sombrero, dejando que cayese por detrás para dar sombra, en una moda importada de la India.

[60] «El buen Dios no es así».

[61] «¿Quieren una rosa de los Alpes?».

[62] Monte de los Alpes Peninos, situado en la frontera ítalo-suiza, que alcanza los 3.803 m.

[63] Monte de los Alpes Peninos de forma piramidal, que alcanza los 4.357 m.

[64] Monte de los Alpes Peninos, en territorio suizo, que alcanza los 4.505 metros.

[65] Monte situado en la frontera ítalo-suiza, cerca del Cervino, perteneciente a la cadena del Monte Rosa. Alcanza los 4.164 m.

[66] El Lyskamm forma parte de la cadena del Monte Rosa. Tiene dos cumbres principales, la más alta de las cuales alcanza los 4.527 m.

[67] Se trata de John Tyndall (1820-1893), cuya investigación sobre los glaciares lo había convertido en un montañero célebre.

[68] «El azar que ama la maestría».

[69] En la jerga de la Casa Manresa, el novicio responsable de limpiar los retretes.

[70] La beata Ana Catalina Emmerich (1774-1824), que sufrió los estigmas y experimentó varis visiones de Jesucristo que describiría el escritor Clemens Brentano.

[71] De Wordsworth, «Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood».

[72] «El cielo broncíneo».

[73] Duns Scoto (1266-1308), teólogo escolástico. Franciscano, estudió en Oxford, Cambridge y París. Fue beatificado en 1993. El aspecto de su pensamiento que atrajo la atención de Hopkins fue su idea de que el conocimiento capta las realidades singulares mediante la intuición, lo que le llevó a postular que, más allá del hilemorfismo aristotélico, existe entre las causas del ente, junto con la materia y la forma, una *haecceitas* o cualidad que hace de cada individuo algo único e irrepetible.

[74] Colección legada por Edward Badeley (sic) a Stonyhurst en 1868. Incluía entre otras cosas el *Scriptum oxoniense super sententiis*, de Scoto, en una edición veneciana de 1514.

[75] Hermano del poeta, pasó a ser socio de su padre en la firma Manley Hopkins, Son y Cookes.

[76] Se trata de una afección de hemorroides por la que el poeta fue operado en las Navidades de 1872.

[77] Término jesuítico para referirse a las vacaciones anuales, habitualmente de dos semanas.

[78] El padre Peter Gallwey (1820-1906), nombrado en 1873 y superior de San Beuno mientras Hopkins estuvo allí.

[79] En la actualidad, el Victoria and Albert Museum, que en 1866 adquirió unas reproducciones de las puertas del Paraíso de Ghiberti. Los cartones de Rafael eran dibujos para tapices.

[80] William Mulready (1786-1863), artista irlandés especializado en la pintura de Historia sobre temas modernos.

[81] Edward Burne Jones (1833-1898), pintor, amigo de Morris y asociado a la Hermandad Prerrafaelita. Miembro de la Royal Society, gozó de enorme influencia y prestigio en vida.

[82] Puede tratarse de Joseph Mason (1808-1842) o de William Mason Brown (1828-1898), ambos curiosamente norteamericanos.

[83] Frederick Walker (1840-1875), pintor; a juicio de Millais, el mayor genio artístico de su época en Inglaterra.

[84] Probablemente Joseph Fétis, autor de *Instruments de musique* (1868).

[85] «Ánimo».

[86] Briton Riviére (1840-1920), pintor inglés de ascendencia hugonota.

[87] Frederic Leighton (1830-1896), pintor y escultor, especializado en temas históricos, formado en Italia y relacionado con los prerrafaelitas.

[88] Sir John Everett Millais (1829-1896), uno de los miembros más destacados de la Hermandad Prerrafelita, cuya obra había admirado el poeta en Oxford.

[89] Dudley Francis Stuart Ryder (1831-1900), vizconde de Sandon y miembro del Parlamento entre 1856 y 1859 y entre 1868 y 1882. William Edward Forster (1818-1886), industrial y filántropo, ocupó puestos de responsabilidad en distintos periodos a partir de 1861, bajo el gobierno de Gladstone. Charles Newdigate (1816-1887), político conservador. William Ewart Gladstone (1809-1898), una figura central de la época victoriana, desarrolló una carrera política —primero como conservador, después como liberal— a lo largo de sesenta años, fue primer ministro en cuatro ocasiones y dimitió por última vez con 84 de edad. Robert Lowe (1811-1892), vizconde de Sherbrooke, ocupó dos ministerios bajo el mandato de Gladstone, entre 1868 y 1874.

[90] Se trata del lugar de peregrinación más antiguo de Gran Bretaña. Es mencionado ya en el poema anónimo bajomedieval *Sir Gawain and the Green Knight*. Según la leyenda, santa Winifred era una muchacha que rechazó a un príncipe local y en respuesta fue degollada por al desairado joven; del lugar donde cayó su cabeza brotó un manantial que pronto alcanzó fama por sus virtudes curativas. El pozo de Santa Winifred inspiró dos poemas de Hopkins: «On St Winefred» y «St Winefred’s Well».

[91] C. N. Luxmoore (1844-1936): compañero de internado del poeta y más tarde, alumno y amigo de su hermano Arthur, con quien estudió pintura. Por él conocemos anécdotas juveniles como la resolución de Gerard de leer la Biblia todos los días, pese a las mofas de sus compañeros de dormitorio.

[92] El reverendo J. B. Dyne, director del colegio de Highgate entre 1838 y 1874.

[93] J. C. Nesfield (1836-1919), estudiante en Oxford, autor de algunos libros de gramática y párroco de St. Michael, iglesia muy cercana a la escuela de Highgate.

[94] Marcus Andrew Hislop Clarke (1845-1881), más tarde establecido en Australia y autor de algunas novelas, la más conocidas de las cuales es *For the Term of His Natural Life*. En varias de sus historias aparecen personajes con el nombre de «Hopkins» o «Gerard» que delatan la viva impresión que produjo en él la personalidad del poeta.

[95] Ver los diarios correspondientes a agosto y septiembre de 1864.

[96] Ernest Hartley Coleridge (1846-1920), nieto del poeta romántico Samuel Taylor Coleridge y compañero de internado de Hopkins en Highgate. Fue alumno de Balliol entre 1866 y 1870.

[97] *Versari inter*: «tener lugar entre».

[98] T. R. Buchanan, brillante estudiante de Balliol que más tarde sería parlamentario por Edimburgo.

[99] F. J. Ball, de Pembroke College, más tarde párroco de East Mersea.

[100] Frederick Oakley (1802-80), sacerdote anglicano y capellán y *fellow* de Balliol, el *college* de Hopkins, desde 1827. Atraído por el tractarianismo, fue suspendido en 1845 hasta que se retractase de sus «errores». Se convirtió ese mismo año y se mudó a la comunidad de Littlemore, con Newman.

[101] Norma que prohíbe a los católicos la cooperación con los no católicos en el culto.

[102] William Garrett (1844-1929), que durante un tiempo tuvo intención de ordenarse sacerdote anglicano, pasó las vacaciones universitarias de 1866 en Sussex, en compañía de Hopkins, con quien discutió por extenso sus inquietudes religiosas. Fue director del colegio Dacca en Calcuta e inspector de escuelas de Bengala.

[103] Alexander Wood (1845-1912), alumno del Trinity, conoció a Hopkins a principios de 1864. Fue recibido en la Iglesia el 15 de octubre de 1866 y confirmado por Manning, en compañía de Hopkins y Garrett, el 4 de noviembre.

[104] El reverendo Robert Scott (1854-1870).

[105] Monseñor Eyre (1817-1902), arzobispo del Distrito Oeste y delegado apostólico para Escocia.

[106] Henry Parry Liddon (1829-1890), teólogo, vicedirector de St Edmund Hall en Oxford y más tarde canónigo de San Pablo. Fue amigo de Lewis Carroll y admirador de Pusey, de quien escribió una biografía. Representó la resistencia de la *high church* a la reacción liberal suscitada por el tractarianismo; en 1865 —es decir, siendo estudiante Hopkins— pronunció las conferencias Bampton, para las que eligió como tema «La divinidad de nuestro Señor y salvador Jesucristo», en las que insistía en el dogma de la Encarnación.

[107] Edward Bouverie Pusey (1799-1877), teólogo anglicano, Regius Professor de Hebreo en Christ Church durante décadas y uno de los principales protagonistas del Movimiento de Oxford, que conduciría tras la conversión de Newman, hasta el punto de que se acuñase el término *puseyism* para aludir a él. Era uno de los dos únicos conocedores del alemán que había en la universidad en aquel momento y un gran estudioso de Patrología. A él se debe fundamentalmente la práctica de la confesión dentro del anglicanismo. Hopkins, como deja entrever la carta, lo admiró como estudiante, pero para él el tractarianismo, como para Newman, supuso un camino cuyo punto final se encontraba en la Iglesia católica.

[108] Arthur Hopkins (1848-1930), pintor y hermano menor del poeta.

[109] «Al infinito».

[110] Publicado en 1865 por Sir J. R. Seeley, obtuvo un eco notable como referencia de la teología liberal.

[111] John Ruskin (1819-1900), escritor, crítico de arte y uno de los grandes moralistas victorianos, junto con Arnold, Carlyle y Morris. Autor, entre otros títulos, de *Pintores modernos* (1860), *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849) y *Las piedras de Venecia* (1853). Hopkins debe de referirse a *Fors Clavigera: cartas a los obreros ingleses*.

[112] Thomas Carlyle (1795-1877), escritor e historiador escocés. Formado en el presbiterianismo, estudió teología en Edimburgo hasta que perdió la fe. Gran conocedor de la literatura alemana, es autor de una *Vida de Schiller* (1825), una *Historia de la Revolución francesa* (1837) y del ensayo *Los héroes* (1841). Defensor de una visión heroica de la existencia y crítico del utilitarismo y de los efectos de la Revolución industrial, cabe considerarlo como el eslabón entre el romanticismo de Coleridge y el trascendentalismo de Emerson, con quienes entabló amistad, y las propuestas socialistas de la segunda mitad del siglo, entre ellas las de Marx y Engels, que lo contemplaban como un protosocialista de carácter utópico debido a su medievalismo sentimental. Constituye sin duda el ejemplo paradigmático del moralista victoriano u «hombre auténtico», en la expresión de Hopkins.

[113] Henry William Challis (1841-1898), hijo de un oficinista del Banco de Inglaterra, estudió matemáticas en Oxford con brillantes calificaciones. Acompañó a Hopkins al Oratorio en noviembre de 1867, pero luego fue editor de la *Westminster Review* y en 1872 abandonó la Iglesia católica y se dedicó a la abogacía.

[114] Poema latino compuesto por noventa y tres versos, de fecha incierta, atribuido a veces a Tiberiano o a Publio Anneo Floro, que canta a la naturaleza por el festival de Venus.

[115] Kate Hopkins (1856-1933). Segunda hermana del poeta, aficionada al dibujo.

[116] Uno de los ensayos de reflexión histórica de Carlyle, publicado en 1867, donde el autor reflexiona sobre el futuro de la democracia y sus amenazas, del imperio británico y de las iglesias cristianas. Una de sus propuestas era la de una aristocracia intelectual y ética que en muchos oídos chocó con la idea de igualitarismo político.

[117] No deben olvidarse a este respecto la Comuna y los acontecimientos del año anterior en París, que el poeta enumera en una entrada de su diario de 1870. En su siguiente carta a Bridges, Hopkins recuerda que tiene «pocas razones para ser un rojo: fue la roja Comuna quien asesinó a cinco de nuestros sacerdotes recientemente».

[118] Entre septiembre de 1873 y agosto de 1874 Hopkins fue profesor de Retórica en la Casa Manresa de los jesuitas.

[119] William Wallace (1844-97), filósofo escocés y traductor de varios autores alemanes.

[120] Grace Hopkins (1857-1945), la hermana menor del poeta. Aficionada a la música, hizo arreglos para composiciones de Gerard basadas en poemas de Bridges y Dixon.

[121] Probablemente, Eustace John Breakspear, que más tarde escribiría un libro sobre Mozart.

[122] «The Wreck of the *Deutschland*», «El naufragio del *Deutschland*», nació por encargo del superior de Hopkins, quien quedó impresionado por las noticias sobre el acontecimiento: pese a hundirse a escasa distancia de la desembocadura del Támesis, el barco no recibió auxilio alguno en horas, y cuando se aproximaron otras embarcaciones fue para hacerse con los despojos, en un gesto que supuso una convulsión en la opinión pública. Entre el pasaje murieron cinco monjas franciscanas.

[123] Harry Ellis Woolridge (1845-1917), amigo de Robert Bridges y gran conocedor del arte del Renacimiento. Pintor y músico, escribió los primeros dos volúmenes de la *Oxford History of Music*. Compartió casa con Bridges en London durante algún tiempo.

[124] Estrofa duodécima de «The Wreck of the *Deutschland*».

[125] Algernon Charles Swinburne (1837-1909), poeta de ascendencia noble y tendencia decadentista, aficionado a temas importados de la poesía simbolista francesa, como el sadomasoquismo, el lesbianismo o el suicidio. Educado en Eton y Oxford, conoció allí a Morris y Rossetti.

[126] Poema de tema bíblico de Milton.

[127] La madre de Bridges, que tras enviudar se casó con el reverendo Molesworth.

[128] Se trata en realidad de «The Daisy».

[129] Edmund Gosse (1849-1928), poeta y crítico, bibliotecario del Museo Británico junto con el músico Marzials, cultivó sobre todo la crítica de escultura y enseñó en Cambridge. Henry Austin Dobson (1840-1921), poeta y ensayista, es conocido por haber introducido en la poesía inglesa el *triolet* y poemas estróficos de arquitectura más o menos compleja —*rondeau*, *vilanelle*, etc.— inspirados en las formas cultivadas por poetas franceses como Villon y Banville.

[130] En el manuscrito, fechada en 1877 por error.

[131] Probablemente, una alusión a Dobson, Gosse y su escuela.

[132] Theophilus Julius Henry Marzials (1850-1920), autor de varios libretos y un libro de poemas y amigo de Gosse.

[133] Thomas de Quincey (1785-1859), escritor y crítico, muy prolífico en sus artículos para periódicos. Amigo de Coleridge, vivió en el Distrito de los Lagos durante algún tiempo. Es sobre todo conocido por su brillante y provocativo ensayo *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827) y por su autobiografía, que abarca los volúmenes *Un comedor de opio* (1821), *Suspiria de profundis* (1845) y *Apuntes autobiográficos* (1853). Hopkins alude aquí a su particular y originalísimo estilo, lleno de fantasía, erudición y un irónico sentido del humor.

[134] Nombre que recibe el Támesis en su curso alto, a su paso por Oxfordshire.

[135] Los libros de poemas de Bridges de 1878 y 79 muestran sus experimentos en el ritmo abrupto sobre los que Hopkins y él habían reflexionado por carta. En el volumen de 1879 Bridges incluyó una nota que terminaba: «El autor descarta todo derecho a la autoría de esta novedad; esta se debe casi por entero a un amigo cuyos poemas siguen, lamento decirlo, inéditos». La postal de Hopkins sugiere que Bridges debió de pedirle permiso para hacer esta alusión velada a su persona, permiso que, cabe conjeturar, fue concedido a condición de que no se mencionase expresamente el nombre de Hopkins.

[136] El Premio Arnold de ensayo de 1858.

[137] Charles Wells, autor de *Joseph and His Brethren* (1824), reeditado en 1876.

[138] William Morris (1834-1896), arquitecto, pintor, diseñador, poeta, ensayista y novelista, es la última figura de los grandes moralistas victorianos y un hombre de destacada personalidad e influencia tanto en el arte como en la política. Hombre de gran inquietud y actividad, cofundó la Hermandad Prerrafaelita, la compañía de diseño y arquitectura Morris, Marshal, Faulkner & Co., la editorial Kelmscott Press, así llamada por la casa en la que tenía su sede, que era su propio domicilio, varias revistas socialistas y un partido político. Su poesía, de aliento épico y tono medievalizante, incluye títulos como *Sigurd the Volsung* y *The Fall of the*

Nibelungs. Dixon había conocido a Morris y a la mayoría de los prerrafaelitas en Oxford, y de ahí el parentesco que señala Hopkins.

[139] Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), pintor y poeta. Hijo de un erudito italiano emigrado a Londres, fundó la Hermandad Prerrafaelita con John Millais y Holman Hunt. Admirador del arte medieval y del Quattrocento, inspiró gran parte de su obra pictórica en episodios de Dante y de Malory.

[140] Capítulos de *Company* (1861).

[141] *Historical Odes* (1863).

[142] Le fue concedido por *The Escorial* (1860).

[143] Philip Wolsey (1835-1866), autor de *Poems and Translations* (1863).

[144] Se refiere aquí Hopkins a *The Unknown Eros* (1877). Coventry Kersey Patmore (1823-1896), hijo de P. G. Patmore -dandi y amigo del crítico romántico William Hazlitt—, se educó en Francia. Su primer libro, *Poems* (1844), le reportó la amistad de Tennyson, Carlyle y Ruskin. Tras morir su primera esposa se convirtió al catolicismo y después de su segundo matrimonio se retiró a vivir en Sussex. Fue junto con Bridges uno de los primeros en apreciar el genio de Hopkins. La falta de fama a la que se refiere Hopkins en realidad fue un revés mayúsculo, ocasionado no solo por el escaso eco que recibió *Poemssino* por una crítica satírica en la *Blackwood's Magazine*, que llevó al poeta a comprar toda la edición y destruirla.

[145] De «Sympathy: an Ode».

[146] Edward Burne-Jones (1833-1898): pintor y diseñador, asociado a la Hermandad Prerrafaelita y una influencia principal sobre algunos simbolistas franceses, como Moreau. Amigo de William Moris, con quien coincidió en Oxford, entró en el taller de Rossetti en 1855. Su obra delata una honda religiosidad y un interés por la pintura italiana.

[147] Poema estrófico de cierta complejidad en la rima, con estribillo, muy cultivado por Swinburne.

[148] De «La Faerie, or Lovers' World».

[149] Dixon había escrito: «Recuerdo que en una ocasión Burne Jones dijo que le parecía que un verso de Milton era el peor que se había escrito jamás: era *Celestial rosy red, love's proper hue*».

[150] David Mather Masson (1822-1907), académico, historiador y crítico literario escocés. Fue editor del *Banner* en su Aberdeen natal, colaborador de varias publicaciones en Edimburgo y profesor de literatura en la Universidad de Londres. Amigo de Carlyle y John Stuart Mill. Su monumental biografía de Milton ocupa seis volúmenes.

[151] Matthew Arnold (1822-1888), poeta y ensayista. Hijo del educador Thomas Arnold, trabajó como inspector de escuelas. Menos reconocido como poeta, es autor de un buen número de ensayos principalmente sobre literatura y religión, como *On the Study of Celtic Literature* (1867), *Essays on Celtic Literature* (1868), *Culture and Anarchy* (1869), *Literature and Dogma* (1873) y *God and the Bible*(1875).

[152] Poema épico de Robert Southey, poeta laureado de Inglaterra y uno de los poetas de los Lagos de la generación romántica, junto con Wordsworth y Coleridge.

[153] Leyes de Falk, así llamadas por Adalbert Falk, ministro de Educación de Prusia, y aprobadas durante la *Kulturkampf* contra la Iglesia católica. Supusieron la expulsión de los jesuitas, lazaristas, redentoristas, hermanos del Espíritu Santo y corazonistas, la disolución de varias órdenes y la encarcelación de obispos y sacerdotes.

[154] Literalmente, «armonía»: en la poesía galesa, la disposición de los sonidos en un verso, teniendo en cuenta efectos fónicos como la rima, la rima interna, la aliteración, la asonancia, etc.

[155] Corbeta de la Armada Real inglesa que a su regreso de las Bermudas naufragó cerca de la isla de Wight debido a un fuerte temporal de nieve en 1878. De la tripulación, compuesta por más de trescientos hombres, solo sobrevivieron dos. Es famoso que el capitán, devoto cristiano, entrelazó sus manos en oración y se hundió con el barco.

[156] De *Paradise Regained*, Libro IV, v. 639.

[157] Poema de ocasión escrito por Hopkins el 28 de julio de 1876 para celebrar el vigésimo quinto aniversario del episcopado de James, primer obispo de Shrewsbury.

[158] Se refiere el poeta a la recopilación de poemas manuscritos de Hopkins que tenía Bridges.

[159] *Wet Days*, libro publicado por el hermano mayor de Robert Bridges, John.

[160] «Henry Purcell».

[161] Lionel Muirhead (1845-1925), amigo íntimo de Bridges, dejó Oxford tras perder la vista en un ojo. Era artista y granjero en Oxfordshire.

[162] Se trata de «The Candle Indoors».

[163] William Barnes (1801-1886): poeta, filólogo y sacerdote anglicano. Escribió 800 poemas y una gramática inglesa.

[164] Robert Burns (1759-96), poeta prerromántico escocés, apreciado por Wordsworth y Keats.

[165] Robert Herrick (1591-1674) y George Herbert (1593-1633), ambos clérigos y poetas, asociados habitualmente a la escuela de los poetas «metafísicos».

[166] «No tiene el buen artista ni una sola idea…». Título y primer verso del soneto 151 de Miguel Ángel.

[167] En una carta del 19 de octubre del mismo año, Dixon escribió a Hopkins pidiéndole permiso para, «si eso no lo enfadaría», enviar *The Loss of the Eurydice* a algún periódico de Carlisle, con unas palabras de presentación del propio Dixon.

[168] (1806-1895), conocido editor y archivero.

[169] Es decir, como sacerdote y no como estudiante, entre diciembre de 1878 y agosto de 1879.

[170] «Ser» y «bien ser».

[171] Es decir, de versos griegos compuestos por cinco o cuatro sílabas respectivamente.

[172] Se refiere Hopkins a la colección de poemas suyos manuscritos que iba guardando Bridges.

[173] De Gal 5:7.

[174] Se trata de Richard Watson Dixon (1833-1900), poeta y clérigo anglicano que tras pasar por Oxford fue vicario de Hayton y después de Warkworth, en Northumberland. Además de libros de poemas publicó una Historia de la Iglesia de Inglaterra en cinco volúmenes.

[175] Campion (1540-1581) era *fellow* de St John’s, en Oxford. Novicio en Brno, Moravia, y ordenado en Praga, en 1580 entró secretamente en Inglaterra con la misión de promover el catolicismo en el país. Fue capturado, torturado y ejecutado el 1 de diciembre de 1881 junto con Ralph

Sewin y Alexander Bryant, como recuerda el poeta. Del proyecto de poema de Hopkins no queda noticia.

[176] Poema de Bridges.

[177] Ver nota a la carta a Bridges del 14 de agosto de 1879.

[178] «Los del grupo de Swinburne».

[179] Henry Howard, conde de Surrey (1516-47), emparentado con la familia real, primo de Ana Bolena y Caherine Howard, ambas esposas de Enrique VIII. Fue uno de los iniciadores de la poesía del Renacimiento en Inglaterra.

[180] San Estanislao de Kostka (1550-1568), jesuita polaco canonizado en 1726.

[181] Louis Bourdalue (1632-1704), jesuita francés que predicó en París durante treinta y cuatro años, en los que ganó fama por su oratoria.

[182] Francisco Suárez (1548-1617), teólogo español. Su pensamiento -o su comentario al tomismo- constituiría la base de la teología que los jesuitas como Hopkins estudiaban en el noviciado.

[183] Luis de Molina (1535-1600), teólogo español, de capital importancia en la respuesta de la Contrarreforma al problema calvinista de la Predestinación y en la conciliación católica entre omnisciencia divina y libre albedrío humano.

[184] Probablemente, Henry James Metcalfe (1835-1906), compositor, arreglista y editor musical.

[185] Henry Crabbe Robinson (1775-1867), periodista y escritor. Estudió en Alemania entre 1800 y 1805 y conoció a autores románticos como Schiller, Goethe y Wieland, y en sus *Reminiscences and Correspondence* (1869) nos dejó una evocación de escritores como Wordsworth, Coleridge y Blake; sin embargo, como sugiere Hopkins, su verso supondría una suerte de prolongación de la moda augusta en el siglo XIX, en los antípodas del gusto de los poetas de los Lagos.

[186] Samuel Rogers (1763-1855), poeta, financiero y mecenas. Fue miembro de la Royal Society y patrono de la National Gallery, además de amigo de escritores de linaje tan diverso como Byron, Scott y Wordsworth. Su título más recordado es *The Pleasures of Memory* (1792), donde su verso, con resonancias todavía dieciochescas, en la línea de Johnson,

adelanta no obstante el naturalismo y la inclinación meditativa de los poetas de los Lagos.

[187] John Keble (1782-1866), sacerdote anglicano y poeta. Uno de las cabezas principales del Movimiento de Oxford, cuyo inicio según Newman habría tenido lugar el día de 1833 en que Keble pronunció su sermón «Apostasía Nacional» para protestar por la asimilación creciente de la Iglesia anglicana al protestantismo. Su principal título es *The Christian Year* (1827). Ocupó la cátedra de poesía en Oxford entre 1827 y 1941.

[188] Frederick William Faber (1814-1863), teólogo y poeta. De ascendencia hugonota e hijo de un clérigo anglicano, al entrar en Balliol en 1833 empezó no obstante a verse expuesto al influjo anglocatólico, hasta convertirse al catolicismo. Compuso numerosos himnos. Como teólogo su principal título es *Faith of Our Fathers*.

[189] Robert Browning (1812-1889), poeta y dramaturgo. Autor de *Men and Women* (1859) y *Dramatis Personae* (1864), entre otros títulos, es famoso por haber desarrollado la técnica del monólogo dramático. Su esposa Elizabeth Barrett (1806-1861), tratada como inválida por sus padres debido a una enfermedad juvenil, protagonizó un epistolario, un noviazgo y un matrimonio «románticos» con Robert. Ambos huyeron a Italia, donde residieron hasta la muerte de ella. Su libro más recordado es *Sonnets from the Portuguese* (1850).

[190] Walt Whitman (1819-1892), poeta de aliento épico y uno de los padres de la sensibilidad norteamericana, junto con los escritores Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau, que admiraron su poesía. Se le tiene, con Rimbaud, como el primero en emplear el verso libre, cuestión sobre la que Hopkins trata en esta carta. La alusión al «sinvergüenza» Whitman puede deberse a la abierta sexualidad de algunas piezas que componen su obra —*Leaves of Grass*, que recibió sucesivas ediciones en vida del autor— y de las especulaciones que corrían sobre su tendencia homosexual, que Wilde divulgaría tras su viaje por los Estados Unidos.

[191] «Come up from the Fields Father…», de *Leaves of Grass*.

[192] Publicada el 10 de octubre de 1874.

[193] Se trata de tres cuadros en realidad: «El carro de heno», «Vista cerca de Londres» y «La compuerta del Stour», expuestos en el Salón de París en 1824. Dado que en tal fecha los Monet, Pissarro, Degas, etc. ni

siquiera habían nacido, y dejando a un lado el chovinismo hiperbólico de este juicio, en todo caso cabría pensar que esa temprana exposición habría sido una referencia para los pintores de la escuela de Barbizon que luego influirían en el inicio del impresionismo.

[194] Poema de Hopkins escrito en 1879.

[195] C. D. Dixon.

[196] *Mano: A Poetical History* (1883), poema épico de Dixon.

[197] Procedimiento de impresión ya en desuso, salvo en las artes plásticas.

[198] «Prometheus the Forgiver», escrito por Bridges entre 1881 y 1882.

[199] Se trata del soneto 42 de *The Growth of Love* (1889).

[200] Se trata de «God's Grandeur».

[201] «Impersonality and Evolution in Music».

[202] Edmund Gurney (1847-1888), psicólogo interesado en los fenómenos asociados a la hipnosis.

[203] Se refiere a *Prometheus the Forgiver*, de Bridges.

[204] *Our Mutual Friend*, la última novela de Dickens.

[205] Canción popular, probablemente de origen galés y del siglo XVII. Aparece en la famosa *Beggar's Opera* (1729) de John Gay.

[206] Se trata de la Carta a los Filipenses II:5-11.

[207] «No todas las cosas mueren».

[208] De «Peace».

[209] De «Spring and Fall».

[210] Thomas Arnold (1823-1900), hermano del poeta y ensayista Matthew Arnold y segundo hijo del educador y director de la escuela de Rugby Thomas Arnold, profesor de literatura inglesa en el University College de Dublín desde 1882 y por consiguiente compañero de Hopkins.

[211] La larga nota de Hopkins apareció en la quinta edición del libro (1885).

[212] Sir John Stainer (1840-1901), compositor. Fue organista del Magdalen y de la Universidad de Oxford antes de obtener el título de doctor en Música, y más tarde organista de San Pablo. Entre sus oratorios cabe destacar *Gideon* y *The Crucifixion*.

[213] Robert Stewart (1825-1894), profesor de Música en la Universidad de Dublín.

[214] Seth Pecksniff, villano de la novela de Dickens *Life and Adventures of Martin Chuzzlewit* (1844).

[215] Se refiere al poema de Patmore «The Year», de *Poems* (1844), que comienza: «El azafrán…»

[216] (1825-1889). Sacerdote, compositor, musicólogo y organista. Fue profesor de Música en Oxford desde 1855 hasta su muerte.

[217] William Collins (1721-1759), Poeta, autor de *Odes on Several Descriptive and Allegorical Subjects* (1747). Es junto con Gray y Cowper, por su fidelidad a la naturaleza y su alejamiento de los modos augustos, uno de los poetas precursores del romanticismo de Wordsworth y Coleridge.

[218] *The Return of Ulysses*, de Bridges.

[219] Personaje de la comedia satírica *She Stoops to Conquer* (1773), de Oliver Goldsmith, probablemente trasunto de Rachael Lloyd, una de las fundadoras de *The Female Coterie*, club de mujeres de la alta sociedad en el Londres del siglo XVIII.

[220] *Nero* (1884): drama de Robert Bridges.

[221] «No hace esto, hace otra cosa».

[222] Pseudónimo de Katharine Bradley y su sobrina Edith Cooper, que a partir de 1884 escribieron juntas numerosos dramas y poemas.

[223] «St. Winefred's Well», poema dramático de Hopkins.

[224] Escena del poema de Campbell, con acompañamiento de pianoforte, con dos coros que cantan al unísono, uno representando a los británicos y el otro a los daneses.

[225] Nombre borrado por Bridges.

[226] Giovanni Perluigi da Palestrina (1525-1594), compositor italiano tanto de música sacra como de música profana. Fue organista en la catedral de su ciudad natal y en San Pedro, en Roma.

[227] John Pyke Hullah (1812-1884), compositor y profesor de música. Compuso óperas y baladas y dio numerosas conferencias sobre historia de la música, que luego publicaba en forma de libro. La observación de Hopkins procede probablemente de su *Rudiments of Harmony* (1872).

[228] El padre Goldie, compañero de Hopkins en Dublín, recordaba que el poeta tenía el escrúpulo de no tomar el té ni cenar fuera si no contaba con el permiso expreso de sus superiores.

[229] Se trata de los «Sonetos de la desolación», hallados en su mayor parte tras la muerte de Hopkins. Pese al desacuerdo entre los críticos sobre qué piezas componen exactamente esta serie, incluye habitualmente «To seem the stranger», «I wake and feel», «No worst», «Patience, Hard Thing» y «My Own Heart».

[230] Una posdata ha sido omitida.

[231] *Lyrical Poems* (1887), de C. D. Dixon.

[232] Hopkins escribió una nota elogiosa sobre Dixon en *A Manual of English Literature Historical and Critical*, (ed. Tom Arnold, Dublín, 1885)

[233] Katherine Tynan (1861-1931), poetisa de cierta notoriedad en aquel momento, amiga de Yeats.

[234] Elizabeth Gaskell (1810-1865), novelista y cuentista. Amiga de Dickens, que publicó relatos suyos en una de sus revistas, se le recuerda por la novela que menciona Hopkins y por una penetrante biografía de Charlotte Brontë.

[235] William J. Walsh (1841-1921), nombrado arzobispo de Dublín en 1885, pese a las protestas del Gobierno británico. Había apoyado la Ley de la Tierra de Gladstone de 1881 y era nacionalista.

[236] John Dillon, líder de la Liga Nacional Irlandesa que junto con William O’Brien organizó el Plan de Campaña, consistente en varias medidas —fundamentalmente, negociar la rebaja de las rentas para los agricultores arrendados que debido a la mala cosecha de 1885 no podían pagarla, bajo la amenaza de no pagar nada en absoluto en caso de que el terrateniente se negase— encaminadas a beneficiar a los campesinos irlandeses, en un contexto de pauperización ocasionado por la bajada de los precios desde la década anterior. El plan, en parte motivado por el trauma histórico de la Hambruna causada por la crisis de la patata a mediados del siglo, supuso una amplia movilización política severamente reprimida. O’Brien fue encarcelado.

[237] Thomas W. Croke (1824-1921), arzobispo de Cashel desde 1874 y activo partidario del autogobierno para Irlanda.

[238] Se refiere aquí Hopkins al momento en el que las mujeres llevan lo necesario para realizar las libaciones ante la tumba de Agamenón, en la *Orestíada*.

[239] Nunca llegó a publicarse nada de Hopkins en estas revistas.

[240] El primer ministro, Gladstone, partidario de ceder a las demandas de autogobierno, que debido a su escasa mayoría parlamentaria se vio obligado a hacer concesiones al nacionalismo irlandés.

[241] Drama de Bridges.

[242] Ignatius Persico (1823-1896), nombrado arzobispo de Tamiatha en 1887, comisionado para informar sobre la implicación del clero irlandés en asuntos políticos.

[243] Se trataba de una reseña, nunca publicada, del libro de Patmore *The Angel in the House*.

[244] Ancient Pistol («Pistola Antigua») es un personaje que aparece en tres dramas de Shakespeare: *Enrique IV, Las alegres comadres de Windsor* y *Enrique V*. Se trata de un soldado tras cuya fachada de grandilocuencia y jactancia solo se esconde un cobarde.

[245] La relación entre el príncipe Hal y Falstaff, compañeros de correrías durante la juventud disoluta del príncipe, se trunca una vez este último es nombrado rey, cargo que asume con una responsabilidad heroica.

[246] «El común de los críticos».

[247] Casa de campo en el pueblo de Monasterevan, perteneciente a la señorita Cassidy, en la que Hopkins pasó varias vacaciones. Ver carta del 29 de abril de 1889.

[248] Ver carta del 21 de agosto de 1877.

[249] Sir Frederick Arthur Gore Ouseley (1825-1889), compositor y canónigo de la catedral de Hereford. Escribió tres libros sobre teoría musical: *A Treatise on Harmony* (1868), *A Treatise on Counterpoint, Canon and Fugue* (1869) y *A Treatise on Musical Form and General Composition* (1875). Hopkins probablemente se refería al segundo.

[250] Se refiere Hopkins al libro de James Higgs *Fugue* (1878).

[251] Alusión, en boca de Malvolio, que aparece en la comedia de Shakespeare *Twelfth Night*, en el acto II.

[252] *The Cardinal Numbers* (1887).

[253] En el tercer volumen de su *History of the English Church* (1885), Dixon había reconocido la ayuda recibida por «mi dotado amigo el reverendo Gerard Hopkins». En el *Saturday Review* del 14 de octubre de 1882 se había publicado una pieza satírica, «Las penas del príncipe Bismarck», en las que se fantaseaba sobre la publicación ficticia de *Love Lies Bleeding*, por «G. Hopkins», cuyos pliegos permanecerían sin cortar y, por lo tanto, sin leer y solo servirían para regocijo del poeta y sus amigos y consternación del Parnaso. «Parece que va dirigido contra mí», escribió Hopkins a Bridges el 16 de octubre de 1882. Debe de ser Andrew Lang o alguien que me conoce a través de ti. Cuida de no traicionarme ante gente sospechosa o peligrosa».

[254] Andrew Lang (1844-1912): biógrafo, crítico, traductor y folclorista escocés, especialmente recordado por sus compilaciones de cuentos de hadas.

[255] «Género».

[256] «El nombre común».

[257] Ver notas a las cartas a Newman de verano y otoño de 1866.

[258] Charles Henry Daniel (1836-1919), director de Worcester College, en Oxford, donde creó su propia imprenta y publicó varios libros de Bridges, generalmente en ediciones muy reducidas.

[259] Edward Dowden (1843-1913), profesor de literatura en el Trinity College de Dublín. Hopkins le prestó varios volúmenes de Bridges. Cuando Hopkins se los pidió de vuelta él negó haberlos recibido, pero más tarde mencionó el obsequio con gratitud.

[260] Se trata del último soneto de Hopkins, «To R. B.».

[261] *Poems and Ballads* (1889).

[262] Marie Lataste (1822-47): monja francesa que afirmaba experimentar visones marianas desde muy niña. Entró en el Sagrado Corazón.

[263] «Se encuentra en mal estado».

[264] «Y lo examines a cada momento», versión de la Vulgata de Job 7:18.

[265] «Volver a llevar al camino».